

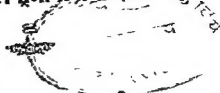
DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Ra.)**

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

॥ श्री ॥

विद्याभवन राष्ट्रभाषाग्रन्थमाला



संस्कृत-कवि-दर्शन

(संस्कृत के प्रमुख कवियों का साहित्यिक परिशीलन)

लेखक

डॉ० भोलाशङ्कर व्यास

भू० पू० प्राध्यापक, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय



चौरवम्बा विद्याभवन

वाराणसी २२१००१

प्रकाशक—

चौखम्बा विद्याभवन .

(भारतीय संस्कृति एवं साहित्य के प्रकाशक तथा वितरक)

छौक (बनारस स्टेट बैंक भवन के पीछे),

पोस्ट बाक्स नं० ६९

वाराणसी-२२१००१

सर्वाधिकार सुरक्षित

चतुर्थ संस्करण १९८३

मूल्य ३५-००

अन्य प्राप्तिस्थान—

चौखम्बा सुरभारती प्रकाशन

(भारतीय संस्कृति एवं साहित्य के प्रकाशक तथा वितरक)

के० ३७/११७, गोपाल मन्दिर स्लेन

पोस्ट बाक्स नं० १२९

वाराणसी-२२१००१

मुद्रक—

धोजी मुद्रणालय

वाराणसी

THE
VIDYABHAWAN RASHTRABHASHA GRANTHAMALA

4

SAMSKRITA KAVI-DARSANA

(Literary Appreciation of Principal Sanskrit Poets)

By
Dr. Bholā Shankar Vyasa
Professor, Banaras Hindu University



CHOWKHAMBA VIDYABHAWAN

VARANASI

© CHOWKHAMBA VIDYABHAWAN
(*Oriental Booksellers & Publishers*)
CHOWK (Behind The Benares State Bank Building)
Post Box No. 69
VARANASI 221001

Fourth Edition
1983

Also can be had of
CHAUKHAMBA SURBHARATI PRAKASHAN
(*Oriental Booksellers & Publishers*)
K. 37/117, Gopal Mandir Lane
Post Box No. 129
VARANASI 221001



पूज्य पिताश्री

को

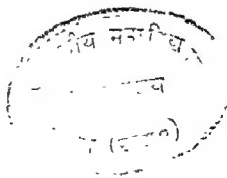
सादर समर्पित

प्राक्कथन

इस पुस्तक में डा० व्यास ने संस्कृत सर्जनात्मक साहित्य की रूपरेखा दी है। संस्कृत साहित्य में रस लेने वाले वाचकों के लिये यह एक बड़ा उपयोगी ग्रन्थ है। समालोचना करते हुए कर्त्ता ने अर्वाचीन और प्राचीन दोनों पद्धतियों का समन्वय किया है। मैं आशा करता हूँ कि इस पुस्तक से संस्कृत साहित्य का ज्ञान और हिन्दी साहित्य का विकास दोनों ही लक्ष्य सिद्ध होंगे।

राज्यपाल सिविर
उत्तर प्रदेश
अगस्त ११, १९५५

कन्हैयालाल भाणिकलाल मुंशी
(राज्यपाल : उत्तर प्रदेश)



भूमिका

[आचार्य डॉ० हजारीप्रसाद जी द्विवेदी, डी. लिट्.

अध्यक्ष : हिन्दी विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय]

मेरे मित्र डा० भोलाशंकर व्यासजी ने संस्कृत के काव्यसाहित्य के परिचय के रूप में यह पुस्तक लिखी है। पुस्तक गंभीर अध्ययन और मनन के बाद लिखी गई है। इस विषय के प्रामाणिक विद्वानों की रचनाओं से व्यासजी ने सहायता अवश्य ली है, परन्तु अपनी स्वाधीन चेष्टा को ही प्रमुखता दी है। हिन्दी में यह अपने ढङ्ग का बहुत उत्तम प्रयास है। मेरा विश्वास है कि सहृदय पाठक इस पुस्तक का समुचित आदर व सम्मान करेंगे।

संस्कृत का साहित्य बहुत विशाल है। विण्टरनिट्स ने लिखा है कि लिटरेचर (साहित्य) अपने व्यापक अर्थ में जो कुछ भी सूचित कर सकता है वह संस्कृत में वर्तमान है। धार्मिक और ऐतिहासिक-परक (सेक्यूलर) रचनाएँ, महाकाव्य, लिरिक, नाटकीय और नीतिसंबन्धी कविता, वर्णनात्मक, अलंकृत और वैज्ञानिक गद्य—सब कुछ इसमें भरा पड़ा है।

संसार में इतने दीर्घकाल से बनते रहने वाला और इतने विशाल जन-समूह को पीढ़ियों तक आन्दोलित और प्रेरित करने वाला साहित्य शायद दूसरा नहीं है। हजारों वर्षों से अनेक प्रकार के उत्थान-पतन के भीतर यह साहित्य कभी म्लान नहीं हुआ; देश के प्रत्येक संकट को झेल कर व अधिकाधिक तेजोद्गम होकर प्रकट होता गया है। यद्यपि इसके ग्रंथ-रत्न लुप्त हो गए हैं तथापि इसके उपलब्ध ग्रंथों की संख्या इस समय एक लाख से ऊपर है। अपूर्व जीवनी शक्ति और प्रौढ़ विचारधारा की दृष्टि से निस्संदेह संस्कृत का वाङ्मय संसार में बेजोड़ है।

संस्कृत का लेखक—चाहे वह कवि हो, दार्शनिक हो, धर्म-व्यवस्थापक हो या अन्य शास्त्रों का प्रणेता—जब लिखने बैठता है तो बड़े संयम और निष्ठा के साथ लिखता है। वह अपनी शक्ति भर वक्तव्य वस्तु को सर्वोत्तम बनाने की चेष्टा करता है। यही कारण है कि संस्कृत के समूचे साहित्य में हल्के भाव से किसी बात की चर्चा नहीं मिलेगी। दीर्घकाल से संस्कृत के कवियों और ग्रन्थकारों ने स्वेच्छा से अनेक बन्धन स्वीकार कर लिए हैं। इन समस्त बन्धनों को स्वीकार कर और उनकी सीमाओं से बंधे रह कर उन्हें स्वानुभूत सत्य को प्रकाशित करने का कार्य करना पड़ा है। इस बात के लिए जिस कठोर संयम और मानसिक अनुशासन की आवश्यकता है वह उनमें पर्याप्त मात्रा में मिलती है। संस्कृत में लिखी हुई अतुलनीय ग्रन्थ-राशि में से जितनी भी पुस्तकें हैं उन सब में इस संयम और अनुशासन का प्रमाण मिल जाता है। अध्ययन को पुराना भारतीय तथ्यसे बड़ा तप मानता था। संस्कृत के ग्रन्थ उनकी इस मान्यता के ज्वलन्त प्रमाण हैं। शायद सारे ससार के आधुनिक लेखक व साहित्यकार इस विषय में संस्कृत के लेखक से कुछ न कुछ सीख सकते हैं।

व्यासजी ने इस विशाल साहित्य के ललित और रसात्मक अंश का परिचय दिया है। पाठक इसमें भी देखेंगे कि संस्कृत के कवि और नाटक-कार शब्दों और अर्थों के प्रयोग में कितने सतर्क हैं, पात्रों और घटनाओं की योजना में कितने सावधान हैं और प्राचीन ऋषियों और आचार्यों द्वारा निर्धारित नियमों के प्रति कितने श्रद्धावान हैं। इन सब बन्धनों के भीतर से कवियों ने जो अपूर्व रस-लोक की सृष्टि की है वह सचमुच अतुलनीय है। मैंने इस साहित्य के संबन्ध में अन्यत्र लिखा है कि—

‘संस्कृत साहित्य को एक सरसरी निगाह से देखने पर हजारों वर्षों से निरन्तर प्रवहमान मानवचिन्तन का विराट स्रोत प्रत्यक्ष दिखाई दे जाता है। हम हजारों वर्ष के मनुष्य के साथ सूत्र में आबद्ध हो जाते हैं। कितने सषणों के बाद मनुष्य समाज ने यह रूप ग्रहण किया है। विशाल मनु-वाहिनी सुषित वृकराजि की भांति इस महादेश में आई है, उसका

प्रचण्ड प्रतापानल थोड़े ही दिनों में फेन के बुलबुले के समान विलीन हो गया है। बड़े-बड़े धर्ममत शाश्वत शान्ति का संदेश लेकर आये हैं और मनुष्य की दुर्बलताओं के आवर्त में न जाने किधर बह गये हैं। दुर्दान्त राजशक्तियाँ मेघघटा की भाँति घुमड़ कर आई हैं और अचानक आए हुए प्रचण्ड धायु के झोंके से न जाने कहाँ विलीन हो गई है। संस्कृत साहित्य हमें इतिहास की कठोर वास्तविकताओं के सामने खड़ा कर देता है। मनुष्य अन्त तक अजेय है, उसकी प्रगति रुक नहीं सकती। उतावली बेकार है। सब कुछ आज ही समाप्त नहीं हो जाता। चार दिन की शक्ति पर अभिमान करना व्यर्थ है।'

मुझे प्रसन्नता है कि व्यासजी ने इस विशाल साहित्य के रसमय अङ्ग का सुन्दर परिचय हिन्दी पाठकों के लिये सुलभ किया है। व्यासजी के लिखने का ढङ्ग सुन्दर और आकर्षक है। उनकी विवेचना पढ़ने से मूल के बारे में जानने की उत्सुकता बढ़ती है। मेरे विचार से पुराने साहित्य का परिचय देने के कार्य में मूल के प्रति जिज्ञासा और उत्सुकता जगा देना बहुत उत्तम गुण है; व्यासजी की इस पुस्तक में यह गुण विद्यमान है। आशा है सहृदय पाठक इस पुस्तक को पढ़कर मूल रचनाओं के प्रति जिज्ञासु बनेंगे ! यदि ऐसा हुआ तभी लेखक का परिश्रम सार्थक होगा।

काशी
१२-८-५५ }

हजारीप्रसाद द्विवेदी

वक्तव्य

‘संस्कृत-कवि-दर्शन’ का यह संस्करण भी यथापूर्व प्रकाशित किया जा रहा है। इस ग्रन्थ में जिन २० कवियों का परिचोदन प्रस्तुत किया गया है, उनके अतिरिक्त अन्य संस्कृत कवियों का परिचोदन प्रस्तुत करने की भी योजना बनाई गई थी, किन्तु इधर अनेकों कार्यों में व्यस्त होने के कारण यह योजना अभी पूरी न हो पाई। जिन विश्वविद्यालयों ने इस ग्रन्थ को संस्कृत के पाठ्यक्रम में निर्धारित किया है, मैं उनका आभारी हूँ।

भोलार्शकर व्यास

निवेदन

प्रस्तुत पुस्तक में संस्कृत साहित्य के प्रमुख कवियों का परिशीलन उपस्थित किया गया है। आरम्भ में आमुख के द्वारा समस्त संस्कृत साहित्य की सामान्य विरोपताओं की ओर भी संकेत कर दिया गया है। पुस्तक के लिखने में प्रमुख लक्ष्य तत्तद् कवि की विवेचना हो रही है, जिससे साहित्य के इतिहास से भिन्न सरणि का आश्रय यहाँ लिया गया है तथापि साहित्यिक प्रवृत्तियों और प्रभावों का संकेत करने के लिए इतिहासपरक सरणि को भी कहीं-कहीं अपनाना पड़ा है। विवेचना के लिए घास्त्रीय दृष्टिकोण को अपनाते हुए भी लेखक ने कहीं-कहीं वैयक्तिक विचारों को व्यक्त करना अधिक महत्वपूर्ण समझा है। संस्कृत साहित्य के रसमय अंश को हिन्दी के माध्यम से उपस्थित कर साहित्यरसिकों को संस्कृत कवियों की मूल रचनाओं की ओर उन्मुख करना ही लेखक का प्रमुख लक्ष्य है, किन्तु तत्तद् कवि के परिशीलन में तात्कालिक सामाजिक परिस्थितियों, दार्शनिक एवं कलात्मक मान्यताओं आदि को उपेक्षा की दृष्टि से नहीं देखा गया है। कवियों के सम्बन्ध में प्रसिद्ध जनश्रुतियों तथा उनके तिथि-निर्धारण के विषय में विस्तार से संकेत करना इसलिए अनावश्यक समझा गया है कि इनका परिशीलन से कोई घनिष्ठ सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ता। कवियों की तिथि के विषय में विस्तार से विभिन्न मतों को न देकर मान्य मत के अनुसार काल निर्धारण का संकेत कर दिया गया है। मुझे आशा है, यह पुस्तक न केवल साहित्यरसिकों के लिए ही, अपितु संस्कृत की उच्च परीक्षाओं के विद्यार्थियों के लिए भी उपयोगी होगी।

इस पुस्तक के लिखने में मैने डॉ० कीष, डॉ० टे तथा दासगुप्ता के अमूल्य ग्रन्थों से विद्येय रूप से सहायता ली है। इनके अतिरिक्त अन्य विद्वानों के बहुमूल्य विचारों से भी मैं प्रेरित हुआ हूँ। मैं इन सब के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ।

भारतीय सभ्यता तथा साहित्य के परम प्रेमी माननीय महामहिम श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी, राज्यपाल उत्तर प्रदेश, ने इसका प्रावकथन लिख कर तथा संस्कृत एवं हिन्दी साहित्य के आचार्य डॉ० हजारीप्रसाद जी द्विवेदी, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय ने भूमिका लिखकर, अनेकों राजकीय तथा साहित्यिक कार्यों में व्यस्त रहते हुए भी जो कृपा प्रदर्शित की है, उसकी कृतज्ञता ज्ञापित करना मैं अपना कर्तव्य समझता हूँ।

जन्माष्टमी
२०१२ विक्रम }

मोलाशंकर व्यास

विषय-सूची

१ आमुल	---	----	१
महाकवि			
२ अश्वघोष	...	----	३१
३ कालिदास	...	----	५९
४ भारवि	...	----	९६
५ भट्टि	...	---	११३
६ माघ	१२७
७ धीहर्ष	---	१५४
नाटककार			
८ भास	...	----	१८३
९ कालिदास की नाटककला	...	----	२०४
१० मृच्छकटिक की रचयिता	---	२२७
११ हर्षवर्धन	...	---	२५०
१२ भट्टनारायण	---	२६९
१३ विशाखदत्त	----	२८७
१४ भवभूति	----	३०९
१५ मुरारि	----	३३२
गद्य कवि			
१६ सुबन्धु	...	---	३५३
१७ क्षण्डी	----	३७०
१८ बाण	----	३९०
१९ त्रिविक्रम भट्ट	---	४१८
मुक्तक कवि			
२० अमरक	----	४३५
२१ जयदेव	...	---	४५४
२२ परिशद	----	४६९

कवेरभिप्रायमगदगोचरं स्फुरन्तमाद्रेषु पदेषु केवलम् ।
षडङ्गिरङ्गैः कृतरोमविक्रियेर्जनस्य सुष्णो भवतोऽयमल्लङ्घितः ॥

आमुख

साहित्य किसी देश की राष्ट्रीय, मास्कृतिक तथा जातीय भावनाओं का प्रतीक होता है। संस्कृत साहित्य भारत का राष्ट्रीय गौरव है। प्रत्येक देश के साहित्य में उस देश के निजी गुण-दोष प्रतिबिम्बित होते हैं। संस्कृत-साहित्य भारत के सर्वोन्नत भाल की दीप्ति से सन्नत जीवन का चित्र है। प्रत्येक देश या राष्ट्र का जीवन उदयान-यतन की करवटें लेता अतीत से भविष्य की ओर बढ़ता है। भारत के इतिहास में एक ओर स्वतन्त्रता का विजयघोष, ममृष्टि का स्वर्णप्रकाश उडेलिन है, तो दूसरी ओर पराधीनता की भुमृपुता, कायरन की म्लानवदनना तथा कोरी विलासिना की कालिमा भी पाई जाती है। इतिहास के इन मुनहरे और मलीमस दोनो तरह के चित्रो को साहित्यिक कृतियों में प्रतिफलित देखा जा सकता है। हमें कुत्सित, कृत्रिम काव्यो की अस्वाभाविकता से इसलिये आँख नहीं मूंदनी चाहिए कि वे हमें ह्लासोन्मुख काल की चेतना का सकेत देती हैं। वे हमें इस बात की चेतावनी भी देती हैं कि समाज के उदात्त गौरव के लिए इस प्रकार के साहित्य की आवश्यकता नहीं। हमें कालिदास के काव्य की उदात्तता अपेक्षित है, किन्तु यह सवाल पैदा हो सकता है, कि माघ या श्रीहर्ष के काव्यों का सामाजिक मूल्य क्या है? आज के समाज-वैज्ञानिक दृष्टिकोण को लेकर चलने वाले मानवतावादी आलोचक माघ या श्रीहर्ष के विषय में ही निर्णय देंगे। साथ ही आज की दृष्टि के अनुकूल न तो उनके अलङ्कारो का प्रयोग बन पड़ेगा, न विविध शास्त्रो का प्रगाढ पाण्डित्य ही। पर, इतना होने पर भी माघ, श्रीहर्ष, मुरारि या त्रिविक्रमभट्ट की कृतियों का अपना महत्त्व अवश्य है, जिसकी सर्वथा उपेक्षा करने से काव्यालोचन के एक पक्ष की अवहेलना होने की आशङ्का है। हमारे सामने दो चित्र हैं, एक रमणीय भावात्मक चित्र, जिसमें प्रेम के साथ श्रेय की उदात्तता भी समवेत है, दूसरा कजात्मक नकाशी वाला चित्र। पर इस दूसरी चित्रकला में चाहे बाह्ये तडक-भडक का ही महत्त्व हो, आलोचक को उसकी ओर से आँखें हटा लेना ठीक नहीं। युग की रूचि किसी काल की साहित्यिक रचना की प्रेरणा देती है। माघ, श्रीहर्ष, मुरारि तथा

त्रिविक्रम भट्ट की साहित्यिक कृतियों को यदि हिन्दी के आदिकालीन चरित-साहित्य और रोमिकालीन काव्य की पूर्वघोष्ठिका के रूप में अध्ययन का विषय बनाया जाय,—तो भारत की मूर्धुपे स्वतन्त्रता, पारम्परिक कलह, तथा विलासिता को ओर ली गई दिखवस्सी का सङ्केत करती हैं,—तो वे समाज-शास्त्रीय तथा साहित्यिक प्रवृत्तियों का निर्देश कर सकती हैं ।

किसी भी देश या राष्ट्र के साहित्य को टुकड़ों में बाँटकर, उन्हे सामाजिक प्रवाह से असंगत करके देखना घेयस्कर तथा वैज्ञानिक नहीं । संस्कृत-साहित्य के महावृ दाय को अलग रखकर देखना उनके शुद्ध काव्यशास्त्रीय मूल्य को भले ही जाँच ले, राष्ट्रीय भ्रम्य का अङ्कन करने में असमर्थ होगा । लौकिक संस्कृत की 'वैयक्तिक' काव्य परम्परा को न कान आदि-कवि तथा ध्याम के अमर काव्यों में सम्मिलित मानना होगा, अतः उने आर्य संस्कृति के उपकाल में उदित मन्त्रद्वष्टा ऋषियों की 'मूनूता चन्द्रया' वाणी के साथ आदि स्रोत-स्रोत से निकलकर आने के समय से लेकर आज की विविध लोकाभ्यासों के मुखों के द्वारा जनजीवन के महोदधि में विलीन होती हुई दशा तक के अत्यन्त प्रवाह की एक महत्त्वपूर्ण स्थिति समझना पड़ेगा । विषयवा के प्रवाह की तरह किसी देश की राष्ट्रीय भारती इतनी विस्तीर्ण तथा समृद्ध होती है, कि उसका अध्ययन समग्ररूप में न कर पड़ना करना ही अधिक ठीक होगा । लौकिक संस्कृत की राष्ट्रीय भारती वह सगरे बड़ी बड़ी है, जो प्रागैतिहासिक काल के वैदिक साहित्य से आज के साहित्य की कड़ियों को जोड़ती है । लौकिक-संस्कृत का साहित्य जहाँ वैदिक-साहित्य के दाय को लेकर उरस्थित होता है, वहाँ कुछ नई बेचना, नई स्मृति तथा अभिनव सामाजिक स्थिति का सङ्केत देता है और इस दृष्टि से नवार्थीन भाषाओं के साहित्य का साक्षात् पूर्वज होने के कारण वैदिक साहित्य की अपेक्षा इन्हे उममे कही अधिक दाय प्राप्त हुआ है । वैदिक साहित्य जहाँ दिव्य (अशोक्येय) साहित्य है, प्राकृतिक देवताओं से सम्बद्ध साहित्य है, वहाँ लौकिक संस्कृत का साहित्य मानवी साहित्य है । वाल्मीकिरामायण को इस प्रवृत्ति का प्रथम आविर्भाव कहा जा सकता है । लौकिक संस्कृत साहित्य में मूनोत्तरकाल (६०० ई० पू०) के बाद की सामाजिक अवस्था का चित्र प्रतिकल्पित होता है, जो भारत के अत्यधिक समृद्धिशीली युग का लेखा है । लौकिक संस्कृत साहित्य में समाज का जो निश्चित नैतिक, धार्मिक, पौराणिक और सांस्कृतिक 'ढाँचा' पाया जाता है, ठीक उसी रूप में

वह वैदिक साहित्य में नहीं मिलता। जहाँ तक परवर्ती प्राकृत, अपभ्रंश या अर्वाचीन भाषाओं के साहित्य का प्रश्न है, संस्कृत साहित्य के ऋण से वे कभी उद्भूत नहीं हो सकते। इन भाषाओं के साहित्य का संस्कृत साहित्य के साथ ऋणी-धनी का सम्बन्ध है। बौद्धों, जैनो या वाद के निर्गुण सन्तों का प्राकृत, अपभ्रंश और देशभाषा का साहित्य पौराणिक ब्राह्मण धर्म की नैतिक तथा सामाजिक व्यवस्था का विरोध लेकर भले ही आया हो, संस्कृत साहित्य के अहसान को नहीं भुला सकता। हिन्दी साहित्य को अपने पूर्वजों से जो दाय मिली, उसमें सबसे बड़ा अंग संस्कृत साहित्य का ही है, चाहे वह वीरगाथा-कालीन चरितकाव्यों की परम्परा हो, या सगुण भक्ति की ऐश्वर्यवादी धारा, या माधुर्यवादी रसस्पन्दिनी सरिता या शृंगार मूर्तियों की रीतिकालीन गठबेलियाँ।

आज से लगभग चार हजार साल पहले 'यायावरो' का एक कवीला भारत के सिन्धुद्वार पर आया। उसने भारतीय नभोमण्डल में अवतरित होती चिर कुमारी उषा-मर्तन्दी के अधखुले लावण्य^१ को देखा, उसके हृदय की पाँखें खुल उठीं, मन की वीणा के तार झनझना उठे, भावों की सरगम ने नया राग छेड़ा, और भारत ने सबसे पहले साहित्य और सङ्गीत को मुखरित कर उस दिव्य सुन्दरी का, उसके अमरत्व शृंगार का अभिनन्दन किया। वैदिक मन्त्रद्रष्टा का शमन, हवन और उद्गीथ साहित्यिक वितान का सूत्र डाल चुका था, जिसमें धीरे-धीरे, कई ताने-वाने बुनकर वैदिक साहित्य के स्वर्णिम पट को मूर्त रूप दिया गया। भाव स्वतः साहित्य और सङ्गीत के द्रव में पिघल पड़े थे, मानव की सौन्दर्याभिव्यञ्जक वाणी खुद-ब-खुद कविता बन गई थी, और वैदिक कवि ने आवागमार्ग में ज्वलन्त रस पर जाती दिव्य उषा के बलिष्ठ सैधवों से यह प्रार्थना की कि वे उसे मानव की भूमि पर अवतारित करें।

उष देवि अमर्त्या विभाहि घग्द्रम्या सुनुता ईरयन्ती ।

आ रथा बह्व्यु सुयमासो अश्वा हिरण्यवर्णा पृथुपाजसो ये ॥ (धृ. मण्डल)

आपों के आदिम जीवन में हाथ बँटाने के लिए अग्नि, वरुण, इन्द्र, मित्र और विष्णु आये। इन्द्र ने आकर उनके शत्रु 'दस्यु' को विजित किया, उसने पित्रु, शवर, वृत्र, कुत्स, पता नहीं कितने 'दस्यु' दोरो को^२ हराया। भारत-भूमि

१. अधिदेशानि वपने नृनूरिवपोर्णुत वक्ष उच्येव वर्जहम् । (ऋ. १.१२.१४)

२. त्व इत्थं द्युष्पदस्त्वेषाविषा रणयो निषिग्वाथ शम्बरम् ।

महान्नं चिद्वन्दं निकामीः पदासनादेव दस्युदत्ताय जग्निषे ॥ (ऋ. १.१२.०५.१६)

सिन्धुदेश, ब्रह्मपि देश और अन्तर्वेद आयों के पैरी के नीचे झुक पड़े, और दस्युओं का दर्पोन्मत्त मद भी, जिन्हें आयों ने अपनी ओर से अभय दान दे दिया। सस्कृतियों का सङ्गम हुआ, गंगा और यमुना ने मिलकर त्रिवेणी की सृष्टि की, सरस्वती की तरह दोनों ने सम्मिलित अभिनव चेतना को जन्म दिया। विजेताओं ने खानाबदोशी छोड़ी, पशु-चारण-वृत्ति छोड़ी वे भी ग्राम और नगरी की सम्प्रदाय की ओर बढ़ चले। जीवन की स्थिरता के साथ गम्भीर चिन्तन की स्थिरता चल पड़ी, हृदय के साथ मस्तिष्क भी प्रौढ़ हुआ और सहिता-काल की भावना उपनिषत्-काल के चिन्तन को जन्म देने लगी। दार्शनिक चिन्तन बढ़ा, वैदिक ऋषि ने जीवन की गति और लक्ष्य को समझना चाहा, वह वेदों की अनेक देवमूर्तियों में एकता ढूँढ़ने लगा, पर उस प्रश्न का उत्तर सुलझा नहीं, उसके आगे प्रश्नवाचक चिह्न बना रहा। ऋग्वेद के अन्तिम दिनों का कवि चिन्तनशील होकर कह ही उठा 'कस्मै देवाय हविषा विधेम?" यह बीज ही उपनिषदों के जनक, गार्गी या याज्ञवल्क्य, पिप्पलाद, दधीचि और नचिकेता के चिन्तन के अनेक शाख बटवृक्ष का रूप लेकर आया। पर मानव इन्हें पाकर रना नहीं, वह इस दाय को पायेय बनकर चल पड़ा। वैदिक कवियों का हृदय नैकर, उपनिषदिक चिन्तकों की मेधा टिप्पे।

उम अनन्त पथ पर चलते उने कई साथी मिले, कई से हिल-मिलकर रास्ता काटा, कई से झुठभेड हुई, और हर एक को कुछ देना, हर एक से कुछ लेना, वह चलना ही रहा, रुका नहीं। इस बीच उमने कई पोशाकें बदली, उसकी भाषा बदली, व्यवस्था बदली, विचार बदले, पर भाव सर्वतोभावेन बड़ी बने रहे, बड़ी जाणा-निराणा, शुद्ध दुःख, हर्ष-विषाद, राग-द्वेष, लोभ-मोह। दार्शनिक चिन्तनका, विचार-वृत्ति का, बाहरी लिबास बदलता रहा, पर आत्मा अक्षुण्ण रही, अभी तक अक्षुण्ण बनी है। यह दूसरी बात है, कि कई ऐसे समय आये, जब वह ऐसी पार्वत्य घाटियाँ पार करने को मजबूर किया गया, जहाँ से वह क्षितिज तक के मैदान पर अनाजिल दृष्टि न दोटा सका, पहाड़ों की कुपिम घोटियों ने उसकी दृष्टि की गति रोक दी, उसके भाव वहीं तक सीमित रह गये, पर इसमें उस अचारे का क्या दोष? काश, पर्वतों की तग चहार-सीवारी न होनी। पर छदय तक पहुँचने के लिए उने पर्वत भी पार करने होंगे और उसका स्वरूप है सारी मानव-जाति की शाश्वत मनोवृत्त की छाँकी दिखा

देना, कलाकार की कोमल अँगुलियाँ केवल एक तार छुएँ और वीणा के सारे तार स्पन्दित हो उठें ।

वैदिक साहित्य और साहित्यिक (क्लैसिकल) सस्कृत के बाहरी ढाँचे में एक महान् अन्तर है । वैदिक साहित्य जन-भाषा का साहित्य है, दैवी साहित्य है, ग्राम-संस्कृति का साहित्य है, लौकिक सस्कृत साहित्य उच्च वर्ग की साहित्यिक भाषा का साहित्य है, मानवीय साहित्य है, नागरिक संस्कृति का साहित्य है । वैदिक साहित्य का समाज मूलतः दो तरह का समाज है, आर्य और दस्यु, विजेता और विजित, तथा साहित्यिक सस्कृत का समाज निश्चित रूप से वर्णायम-व्यवस्था को लेकर चलने वाला पौराणिक ब्राह्मण समाज है । इतना ही नहीं, लौकिक सस्कृत साहित्य का समाज सामन्तवाद का समाज है, सार्वभौम सम्राटों, राजाओं और सामन्तों का समाज । यद्यपि सामान्तवाद का उदय आदि-कवि तथा व्यास के अमर काव्यों—रामायण तथा महाभारत—में ही हो चला है, फिर भी साहित्यिक सस्कृत के काव्यों में उनकी गणना नहीं की जाती । ये दोनों काव्य वस्तुतः वैदिक साहित्य और साहित्यिक सस्कृत के बीच की कड़ी हैं । यही कारण है, वाल्मीकि व व्यास कवि होते हुए भी ऋषि हैं, और उनके काव्य आकृतियाँ । ये वे कृतियाँ हैं, जिन पर पाणिनि महाराज के धर्मदण्ड का बस नहीं चलता । रामायण तथा महाभारत दोनों ही नागरिक सभ्यता के काव्य हैं तथा प्रकृति में अश्वघोष या कालिदास की अमर कृतियों के विशेष नजदीक हैं ।

उत्तर-वैदिक-काल का साहित्य भावुक की अनेका चिन्तनशील अधिक था । उरनिपदों में भावना और चिन्तन का मुन्दर तानाबाना है, पर सूत्र-साहित्य आमूलचूल बुद्धि का साहित्य है । उत्तर वैदिक-काल (१००० ई० पू०—६०० ई० पू०) में ही वर्णाश्रमधर्म के बीज बोये जा सकते हैं । धर्मसूत्र तथा गृहसूत्र वैदिक समाज के निश्चित 'ढाँचे' का सङ्केत देने लगते हैं । पर इस 'ढाँचे' का खूला विरोध भी उठ रहा था और कुछ दिनों के बाद भगवान् महावीर और भगवान् मुगत ने इस व्यवस्था की धार्मिक और सामाजिक नींव को खोखला घोषित किया था । इस बीच ब्राह्मण संस्कृति तथा यज्ञविरोधी संस्कृति का विरोध चलता रहा, जिसमें निश्चित रूप से ब्राह्मण संस्कृति की ही विजय हुई । ईसा से लगभग दो शती पूर्व ही ब्राह्मण धर्म अपनी

पूरी शक्ति से उठ खड़ा हुआ था, उसने नई चेतना जुटायी, नई व्यवस्था को जन्म दिया। यज्ञों के धूम से फिर दिशायें 'अलकपट्टिका सजाने लगी,' अश्वमेध का घोड़ा सार्वभौम सम्राट् की यशोपाधा के साथ चतुर्दिक् दौड़ पड़ा, स्मृतियों का प्रणयन प्रारम्भ हुआ, शास्त्रों का चिन्तन चल पड़ा, जीवन के लक्ष्य—धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष—की विस्तृत मीमांसा होने लगी और ब्राह्मण 'महीदेव' घोषित किया गया, राजा नरकृष्ण में रिपत 'महती देवता'। पुराणों ने बुद्ध और महावीर के आगे सिर झुकाया, उन्हें विष्णु का अवतार मान लिया गया और स्मृतियाँ निश्चित वर्णाश्रमधर्म की व्यवस्था देने लगीं। मनु सम्भवतः पुष्यमित्र (दूसरी शती ई० पू०) के समसामयिक थे और उसी के सङ्केत पर मनुस्मृति की रचना हुई थी। यद्यपि सबसे प्राचीन पुराण 'वायुपुराण' की रचना २०० ई० के लगभग मानी जाती है तथापि पुराणों की कथाएँ ईसा से कई सौ साल पहले से ही एकत्रित हो रही थीं। पुराणों में एक साथ वैदिक आख्यान, सांस्कृतिक उपाध्मान, ऐतिहासिक कथाओं, रूपकात्मक कहानियों और लोककथाओंका संग्रह है। अश्वघोष से पूर्व निश्चित रूप से पुराणों की कथाएँ जोरजोर पर थीं; महाभारत को, जो अनेक उपाख्यानो का सुन्दर वन है, मूलरूप में ईसा से लगभग ५०० या ६०० वर्ष पूर्व का अवश्य होता चाहिए।

संस्कृत साहित्य रामायण, महाभारत, पुराण और समय समय पर सङ्गृहीत लोककथाओं (बृहत्कथादि) की विरासत लेकर, उपनिषदों व सूत्रों के गम्भीर चिन्तन और स्मृतिकारों के निश्चित सामाजिक दृष्टिकोण का हाथ पकड़ कर हमारे सामने प्रविष्ट होता है। अश्वघोष से लेकर भीहूष या जयदेव तक हम इस अखण्ड परम्परा का निर्वाह पाते हैं। हर पीढ़ी अपनी नई पीढ़ी के हाथों इस विरासत को छोड़ती गई और हर आने वाली पीढ़ी ने समय की अवस्था के अनुरूप इस विरासत का उपयोग और उपभोग कर इसे अपने उत्तराधिकारियों को दे दिया, ताकि वे भी इसे सहेज कर रखें और भावी पीढ़ियों को देते रहें। यह दमरा वान है, कि कई पीढ़ियों के गन्दे हाथों ने इस विरासत को गन्दा बना दिया। कालिदास अपने दाय को उज्ज्वल रूप में छोड़ गये, पर उनके उत्तराधिकारों उसकी पालिश को सहेज कर न रख सके। पर फिर भी यह विरासत ऐसी है, जो आदर की दृष्टि से देखने की चीज है, जो उन अनेकों

ज्ञातनामा और अज्ञातनामा पूर्वजों के हाथों गुजरी है, जिन्होंने अपनी चेतना उसमें फूँक दी है और आज भी वह अपनी भूक वाणी से उनके सन्देश मुनाती रहती है।

क्या साहित्यिक संस्कृत कभी जनभाषा थी ? यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है। इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए हमें भाषाविज्ञान के क्षेत्र में जाना होगा। वैदिकभाषा अपने काल की जनभाषा थी। किन्तु जैसा कि स्पष्ट है, वैदिक संस्कृत की कई विभाषाएँ ऋग्वेद काल की भाषा में देखी जा सकती हैं। ऋग्वेद के मन्त्रों की भाषा एक देश या एक काल की नहीं। आरम्भ के मन्त्रों की रचना पञ्जाब में हुई है, बाद की प्रतर्वेद में। इसी तरह योत्रमण्डल (२ से ८ तक के मण्डल) की भाषा प्राचीन है, तो प्रथम एवं दशम मण्डल की भाषा बाद की। अनायों के सम्पर्क से वैदिक भाषा में उच्चारण-सम्बन्धी विकार आये होंगे, नहीं नहीं, जायों की भाषा ने अनायों भाषाओं से शब्दसम्पत्ति लेकर अपना बोश भरपूरा बनाया, पर उसका ढाँचा, उसका पद विधान (Morphology) वही रहा। इधर वैदिक भाषा की जटिल पदरचना भावों के आदान-प्रदान के उपयुक्त भाषा के रूप में शिथिल होने लगी। इसी काल में मन्त्रों की पवित्रता को सुरक्षित रखने के लिए प्रातिशाख्यों की रचना हुई। प्रातिशाख्यों ने वैदिक भाषा के उच्चारणतत्त्व पर विशेष ध्यान दिया, पर उसमें पदविज्ञान-सम्बन्धी यथावश्यक सङ्केत भी मिल जाता है। इसी समय वैदिक भाषा का एक ऐसा रूप भी दिखाई पड़ता है, जिसे साहित्यिक संस्कृत के मज-दीक माना जा सकता है। कठ, मुण्डक और श्वेताश्वतर उपनिषद् में ऐसे अनेक मन्त्र भाग हैं, जो महाभारत और रामायण के श्लोकों की भाषा के पूर्ववर्ती रूप का सङ्केत करते हैं। इसी काल में पाञ्चाल, ब्रह्मर्षि देश तथा अन्तर्वेद की भाषा, 'उदीच्य' भाषा, को आधार बनाकर एक शुद्ध व्याकरण-सम्मत भाषा का रूप बल पड़ा। यास्क के समय ये ही वैदिक भाषा दुर्बोध हो गई थी। यास्क (८०० ई० पू०) के बाद और पाणिनि (६०० ई० पू०) से पहले बुद्ध वैयाकरणों ने उदीच्य भाषा को संस्कृत रूप देने का कार्य प्रारम्भ किया होगा। पाणिनि ने स्वयं शाकल्य, शाकटायन, स्फोटायन जैसे पूर्व व्याकरणों का उल्लेख किया है। विद्वानों ने ऐन्द्र व्याकरण को पाणिनि से भी पूर्व का माना है, किन्तु पाणिनि ही सबसे पहले वैयाकरण थे, जिन्होंने अपने काल की भाषा को 'संस्कृत' रूप देने का वैज्ञानिक मर उठाया और चार हजार मूर्तों की छोटी-सी अष्टाध्यायी में संस्कृत भाषा को जकड़ दिया।

संस्कृत भाषा निश्चित रूप से उस काल के बाद कई सदियों तक उच्च, मध्य वर्ग तथा अभिजात वर्ग की भाषा रही है। यद्यपि पाणिनीय संस्कृत भाषा कभी भी जन-भाषा नहीं रही है, तथापि वह ईसा से कई सदियों पूर्व से लेकर बारहवीं सदी तक राज्य-भाषा (State language) रही है, सामन्तो, ब्राह्मणों, कवियों और दार्शनिकों की भाषा रही है और बारहवीं सदी के बाद भी यह कई स्थानों पर इस पद पर सुशोभित रही। बारहवीं सदी तक संस्कृत शिलालेखों, साम्प्रदायिक, पट्टे-परवानों की ही भाषा न थी, कई राजदरबारों की भाषा भी थी। गुप्त-काल तथा हर्ष के समय इसका प्रयोग दरबार की बोलचाल की भाषा के रूप में भी होता था और राजमन्त्रिपरिषद् आदि इन्हीं समझती थी। बारहवीं सदी के बाद एक ओर देश भाषाओं की बढ़ती साहित्यिक समृद्धि, दूसरी ओर संस्कृत को राज्याध्यय न मिलने और तीसरी ओर भारी साहित्य के केवल रुचिवादी होने से, संस्कृत को छोड़ दिया गया वह एक ओर हटा दी गई। वैसे इसके बाद भी यह दार्शनिकों, व्याकरणों और प्रवचनकारों (निर्णयसिन्धु आदि के लेखकों) की भाषा बनी रही, उसमें फिर भी काव्य-रचनाएँ होती रही और निम्नी सीमा तक भारतीय संस्कृति की पुरातनप्रियता ने उसे सुरक्षित रखा, किन्तु उसकी स्थिति वही हो चली थी, जो मध्यकालीन यूरोप में लैटिन की। संस्कृत 'मृत भाषा' है, या नहीं, इस प्रश्न का विधि निषेध-रूप उत्तर देना हम उचित न समझते, केवल इतना ही कहना चाहेंगे, कि संस्कृत जन भाषा न मिलने २६०० वर्षों से रही है, न मानी जा सकती है, पर इतना होते हुए भी संस्कृत भाषा वह फौलादी नीय है, जिस पर भारतीय संस्कृति और साहित्य की अट्टालिका खड़ी होकर आकाश की अपनी गुल्फा और महत्ता में चुनौती दे रही है। इस फौलादी नीय को हटाने की चेष्टा करना अट्टालिका के ही लिए पातक सिद्ध होगा।

रामायण तथा महाभारत के रचनाकाल (६०० ई० पू०) के बाद हमने संस्कृत साहित्य का पहला प्रतिनिधि अश्वघोष को माना है। पर इसका अर्थ यह नहीं कि इससे पूर्व कोई रचना न लिखी गई होगी। किंबदन्तियों या कहना है, पाणिनि ने 'जाम्बवतीपरिणय' और 'पातालविजय' नामक दो काव्य लिखे थे। पाणिनी के नाम से कुछ उदाहरण सुभाषितों में

मिलते हैं।^१ पर इन सूक्ति पद्यों की शैली निश्चित रूप से इनके इतने पुराने (६०० ई० पू० का) सिद्ध होने में बाधक है । यद्यपि पाणिनि का नाम अधिक प्रचलित नहीं है, तथापि इन पद्यों के रचयिता निश्चित रूप से दाक्षीपुत्र वंशधर से भिन्न हैं, नाम उनका भी पाणिनि रहा होगा । वरहचि के नाम से भी कुछ सूक्ति पद्य मिलते हैं और 'चतुर्भाणी' में एक भाण भी वरहचि की रचना माना गया है । भाण तो वार्तिककार वरहचि (या कारवायन) की रचना नहीं जान पड़ती, और 'चतुर्भाणी' के चारों भाणों को ईसा की सातवीं सदी से पुराने मानने में हमें आपत्ति है (साथ ही पद्याप्राभृतक भाण को हम गूढक की रचना नहीं मानते) । यह हो सकता है कि वरहचि ने कोई काव्य लिखा हो, क्योंकि पतञ्जलि ने महाभाष्य में वरहचि के काव्य का मकेत किया है—वारहचं काव्यम् । पतञ्जलि (२०० ई० पू०)^२ के पहले कुछ कथा साहित्य भी निर्मित हुआ था, इनमें वासवदत्ता, सुमनोत्तरा, भूमरणी आदि के नाम पतञ्जलि ने लिये हैं । सम्भवतः पतञ्जलि के समय नाटक भी खेले जाते थे । कंसवध तथा बलिबन्धन कदाचित् कोई दृश्यकाव्य रचनाएँ हों । पर अश्वघोष से पूर्व का काव्य साहित्य या नाटक साहित्य आज उपलब्ध नहीं । यही कारण है, हमने सुगंक्षीपुत्र को ही पहला कवि माना है, दाक्षीपुत्र को नहीं ।

१. सूक्तियों में पाणिनि के नाम में उद्धृत पद्यों में निम्न पद्य बड़े प्रसिद्ध हैं जो अण्डकार-ग्रन्थों में उद्धृत हैं यह तो निश्चित है कि ये पद्य आवन्दवर्धन (धन्यालोककार) ने पुराने हैं । निम्न पद्य बाद के कई आलङ्कारिकों ने उद्धृत किये हैं—३० ऋषयः का अण्डकारसर्वस्व तथा विद्वनाय का साहित्यदर्पण ।

उपोद्गाराणं विलोलनारक तथा गृहीतं शशिना निशामुखम् ।

यथा समस्त निमिरांशुक तथा पुरोपि रागादालित न लक्षितम् ॥ १ ॥

पेट्रं धनुः पाण्डुपयोधरेण शरदधानार्दनपद्मतामम् ।

प्रमोदयन्ती मरुत्तुमिन्दु तारं रवेरभ्यधिकं चकार ॥ २ ॥

२. पतञ्जलि शुरु सत्राट् पुष्यमित्र के पुरोहित थे । महामाध्य में वे स्वयं लिखते हैं—
 'एह पुष्यमित्रं याजयामः' । पतञ्जलि के ही समय ग्रीक सम्राट् मिनेण्डर (मिलिन्द) ने जिसकी राजधानी उस समय साकल (स्याल्कोट) थी, बीड़ों के कहने से मगध पर आक्रमण की थी । मिनेण्डर के राज्य को सीमा पुष्यमित्र के राज्य की सीमा का स्पर्श करनी थी । मिनेण्डर ने माध्यमिका (राजस्थान में बिनीड के पास स्थित नगरी नामक स्थान) और साकेत पर प्रबल आक्रमण किया था—'अरुणद् यवनः साकेतम् ।' 'अरुणद् यवनी माध्यमिकाम् ।' (महामाध्य)

ईसा की पहली सदी से लेकर १२ वीं सदी तक संस्कृत साहित्य की गति-विधि को हमने आगामी पृष्ठों में प्रदर्शित किया है। यद्यपि प्रदर्शन कवियों का है, पर वह कवियों का न होकर काव्यप्रवृत्तियों का समझा जाना चाहिए। यही कारण है, हमने सम्राजिक गति के साथ काव्य की प्रवृत्ति का पर्यवेक्षण करने का प्रयत्न किया है। बारहवीं सदी के बाद के साहित्य को हमने अपना दृश्यबिन्दु नहीं बनाया है, किन्तु बारहवीं सदी के बाद की साहित्यिक प्रवृत्ति का मद्देन हमने अवश्य दे दिया है। हमारे श्रीहर्ष, मुरारि, निबिक्कन और जयदेव बारहवीं सदी के बाद के महाकाव्य, नाटक, गद्यकाव्य (और चम्पू), तथा मुक्तक कविता की प्रवृत्ति का इशारा करते मिलेंगे और सब तो यह है कि श्रीहर्ष के बाद बीसों महाकाव्यों के लिये जाने पर भी कोई कृति अपना मौलिक व्यक्तित्व लेकर नहीं आती। इसी तरह मुरारि में हमने दृश्यकाव्य का ज्ञान बताया है। यद्यपि राजशेखर, विल्हण, जयदेव (प्रसन्नछव्यकार) जैसे कुछ नाटककार मुरारि के बाद, किन्तु हमारे काल (१२०० ई०) में ही हुए हैं पर वे किसी प्रवृत्ति के प्रतिनिधि नहीं जान पड़ते, अतः हमें उन्हें छोड़ देना पड़ा है। उनका सङ्केत यथास्थान अनस्य मिलेगा। निबिक्कन गद्यकाव्य के ज्ञासोन्मुख प्रतिनिधि है, तो जयदेव मुक्तक कविता के। जयदेव के समकालीन गोवर्धन, धोबी या उमापाति को हमने इसलिए नहीं लिया है कि इस प्रवृत्ति का सफल प्रतिनिधित्व जयदेव ही कर पाते हैं। और जयदेव में जो काव्य-परम्परा पाई जाती है, वह हिन्दी तक चली आई है। बारहवीं सदी के बाद मुक्तक कवियों में निःसन्देह एक सफल व्यक्तित्व पैदा हुआ है—जगन्नाथ पण्डितराज। पर हमने इसे नहीं लिया है, तुलना के लिए कुछ सकेत अवकाश के उपसंहार में मिल सकता है।

बारह सौ वर्षों की इस विज्ञान साहित्यिक निधि में कवियों की वैयक्तिक विशेषताएँ भिन्न-भिन्न होते हुए भी कई समानताएँ मिलेंगी। वैसे हर कवि अपनी विशिष्ट प्रकृति, अपना धाम रूप लेकर आता है, हर एक में उसकी जड़ों की दृष्टिबिम्बियाँ हैं। पर इतना होते हुए भी इन सब में एक-भूता दूँधी जा सकती है। अन्वयोंप इम मूल में एक छोर है, श्रीहर्ष और जयदेव दूसरे। इस बाल के सभी कवि पौराणिक ब्राह्मण धर्म के प्रतिनिधि हैं। अश्वघोष ब्राह्मण धर्मावलम्बी न होते हुए भी, बौद्ध भदन्त होने पर भी, पौराणिक ब्राह्मण धर्म के प्रति आदर-भाव रखते हैं, इसका संकेत हमने अश्वघोष के परिशीलन में किया है। इस

काल के प्रायः सारे कवि सामन्तवादिता के पोषक हैं, और दरवारी कवि हैं। अश्वघोष सबसे पहले दरवारी कवि हैं, श्रीहर्ष और जयदेव अन्तिम। विशाख-दत्त, मुरारि या अमरुक के विषय में हम निश्चित रूप से कह नहीं सकते। भवभूति यद्यपि युवावस्था में अनादृत रहे, किन्तु अन्तिम दिनों में कन्नौज के यशोवर्मण (७५० ई० ल०) के दरवार में थे। यशोवर्मण के ही समय में वाक्प-तिराज ने 'गडडवहो' लिखा था।

पर इतना होते हुए भी काव्यप्रवृत्तियों की दृष्टि से, साथ ही तात्कालिक समाज की दृष्टि से भी, इस बारह सौ वर्ष के साहित्य को दो भागों में बाँट देना अधिक वैज्ञानिक होगा। हम हर्षवर्धन या बाण को मध्य में मानकर इस काल का विभाजन मजे में कर सकते हैं। पहले भाग को हम मोटे तौर पर हर्ष की मृत्यु^१ के तीन साल बाद ६५० ई० तक खींच सकते हैं। इसके बाद के साहित्य को हम दूसरे भाग में समाविष्ट करते हैं, जिसे १२०० ई० या अधिक से अधिक १२५० ई० तक माना जा सकता है। पर इसमें भी हम १२०० ई० की तिथि ही लेना ठीक समझेंगे। पहले तो इन तिथि में हमारे इष्ट कवि तथा इष्ट साहित्यिक प्रवृत्तियाँ समाविष्ट हो जाती हैं, हमारे जिन तरह ६५० ई० पूर्वोक्त काल के भारत की राजनीतिक अव्यवस्था, सामाजिक दुर्बलता का सङ्केत करती है, वही १२०० ई० उस अव्यवस्था के फलस्वरूप भारतीय हिन्दू साम्राज्य तथा सामन्तवादिता के अन्त का सङ्केत करती है, साथ ही संस्कृत के राजाश्रय के लोप की सूचना देती है। यह तिथि भारत में मुस्लिम राज्य के श्रीगणेश का सङ्केत करने में सनर्य हो सकेगी। इस तरह ईसा की पहली शती में ६५० ई० तक हम संस्कृत साहित्य का विकास काल मानते हैं, जब संस्कृत कवियों को प्रचुर राजाश्रय मिला और उन्होंने काव्यों में नई प्रवृत्तियों, नई उद्भवनाओं नई भङ्गिमाओं का अपूर्व प्रयोग किया। हमी काल ने कालिदास, बाण, अमरुक जैसे कई व्यक्तियों को जन्म दिया। इस काल के कवियों ने जहाँ अजन्ता की चित्रकला से भावमन्त्रिणा ली, वहाँ उनकी छेनी को उस काल की मूर्तियों में कलात्मक नक्काशी भी प्राप्त हुई। संस्कृत साहित्य में विकास होता रहा, पर हर्षवर्धन के साम्राज्य के साथ वह विकास ठप हो गया। काव्य को पाण्डित्यप्रदर्शन ने घर दबाया, काव्य सामन्ती विला-

१. हर्षवर्धन की मृत्यु ६४७ ई० में हुई थी।

सिता के दर्पण बन गये। संस्कृत साहित्य का गौरव भी फिर भी बना रहा, पर जैसे वह अपनी चट्टती पर न था, उसकी उत्तरती के दिन आ रहे थे। यही कारण है कि ६०० ई० से १२०० ई० के साहित्यिक काल को हमने 'ह्रासो-न्मुख काल' कहा है। इसी के बाद आज की भाषाओं के साहित्य का आरम्भ हो चला था। हिन्दी की प्रारम्भिक स्थिति के साहित्य को १२०० ई० से तो निश्चित रूप से माना जायगा, वैसे विद्वानों ने इसे इससे भी २००-३०० वर्ष पूर्व खोजने की चेष्टा की है और इस तरह चारह सौ वर्ष की सबसे मोटी कड़ी यहाँ उस कड़ी में गूथी नजर आती है, जिसके दायरे में हिन्दी की साठे सात वर्ष की साहित्यिक परम्परा आ जाती है।

'बर्लेसिकल' संस्कृत साहित्य का इतिहास ब्राह्मण धर्म के पुनर्स्थापन के साथ जुड़ा हुआ है। पुष्पमित्र और पतञ्जलि (२०० ई० पू०) को इसकी ऊपरी सीमा माना जा सकता है। इस काल से लेकर हर्षवर्धन की मृत्यु तक भारत साम्राज्यवादी ढर्रे की ओर बढ़ा है। मौर्य सबसे पहले सम्राट् थे, और यद्यपि इस काल में हमने मौर्यों को नहीं लिया है, पर मौर्यों की राजनीतिक व्यवस्था, चाणक्य की 'अर्थशास्त्र' वाली दण्डनीति और कूटनीति आगे आने वाले सम्राटों का आदर्श रही है। प्राचीन भारतीय साम्राज्यवाद की नींव का पत्थर चाणक्य ही है। जुगो के बाद कई छोटे-मोटे राजा मगध के सिंहासन पर बैठे, कनिष्क (१०० ई०) तक कोई भी राजा ऐसा नहीं हुआ, जो सम्राट् कहा जा सके। कनिष्क के समय मगध पर अत्यधिक दुर्बल शक्तियाँ राज कर रही थी, पर संभवतः मगध स्वतन्त्र था, कनिष्क के अधीन नहीं। कनिष्क का राज्य मध्य एशिया से लेकर शूरसेन प्रदेश तक फैला हुआ था। मथुरा कनिष्क के ही राज्य की अन्तिम सीमा थी। कनिष्क की राजधानी पुरुषपुर थी। कनिष्क के काल में बौद्ध और ब्राह्मण सम्प्रदायों की ओर बढ़ रहे थे। महायान सम्प्रदाय का उदय ब्राह्मण धर्म का ही प्रभाव था। कनिष्क का पौत्र वामुदेव तो पौराणिक ब्राह्मण धर्मावलम्बी बन बैठा था। वामुदेव शिवभक्त था। कनिष्क के राज्यकाल में दर्शन, विज्ञान और साहित्य की उन्नति हुई, उसने स्थापत्य कला और मूर्तिकला को एक नई शैली दी—गान्धार शैली। जो अधिक दिनों तक न चल पाई। चरक का प्रसिद्ध वैद्यक ग्रन्थ इसी काल में निबद्ध किया गया था।

कनिष्क के बाद दूसरा साम्राज्य गुप्तों का था, जिससे कवियों, पण्डितों, दार्शनिकों और कलाकारों का राजाश्रय मिला। दर्शनिकों की मेधा, कवियों की

प्रतिभा, स्वपति की कारीगरी, चितरे की कूँची और मूर्तिकार की छेनी एक माय क्रियाशील हो उठी, अभिनव सृष्टि के लिए। दार्शनिकों ने नये प्रबन्ध लिये, शास्त्रार्थ किये, कवियों ने भावजगत् के चित्र को वाणी की फिल्म पर उतारा, स्वपतियों ने मन्दिरों और कलशों को कलात्मक सृष्टि दी, चित्रकार की नृलिका अपना सारा रंग-रस रेखाओं में भरने लगी, और मूर्तिकार ने एक से एक सुन्दर भावात्मक आकृतियों को कुरेद कर अपनी गहरी मूर्त का परिचय दिया। संगीत की मूर्च्छना, और नृत्य में झणझणावित मणिनूपुरों की मधुर ह्वनि ने दिग्दृष्ट को मीठी तान में आप्लावित कर दिया। गुप्त सम्राट् विद्वानों और कलाकारों के आश्रयदाता थे, कला के पारखी थे, स्वयं कलाकार थे। गुप्तों के समय में पाटलिपुत्र और उज्जयिनी विद्या तथा कला के प्रसिद्ध केन्द्र बन बैठे। राजशेखर ने पाटलिपुत्र को शास्त्र-विद्या का तथा उज्जयिनी को काव्य-कला का प्रसिद्ध केन्द्र माना है।^१ गुप्तों के काल में विशेषतः समुद्र-गुप्त, चन्द्रगुप्त, विक्रमादित्य और कुमारगुप्त के समय में (३३०-४५० ई०) कई कवियों ने राजाश्रय प्राप्त किया। हरिषेण, कालिदास—और वातास भट्ट उस काल के ज्ञातनामा कवि हैं। इसी काल में वसुभूति, दिङ्नाग आदि दार्शनिक भी पैदा हुए। याज्ञवल्क्य ने भी अपनी स्मृति की रचना इसी काल में की थी। गुप्तों के साम्राज्य के साथ कला की उन्नति हुई, उसने भावपक्ष और अभिव्यञ्जनापक्ष दोनों को विकसित किया। गुप्तों के साम्राज्य के पिछले दिनों में ही साहित्य कृत्रिमता की ओर बढ़ने लगा, भारवि इसके प्रतिनिधि हैं।

१. राजशेखर ने बताया है, कि उज्जयिनी में काव्यकारपरीक्षा और पाटलिपुत्र में शास्त्रकारपरीक्षा होती थी।

श्रूयते चोज्जयिण्यां काव्यकारपरीक्षा—

‘इह कालिदासमगठावत्रानरूपमूरभारवयः।

हरिचन्द्रचन्द्रगुप्तौ परीक्षिताविह विशालायान् ॥’

श्रूयते च पाटलिपुत्रे शास्त्रकारपरीक्षा—

‘अत्रोपवर्षवर्षाविह पाणिनिपिङ्गलविह व्याटिः।

वररचिपनञ्जली इह परीक्षिताः ख्यातिमुपवग्मुः ॥’

(काव्यमीमामा १० अध्याय पृ० ७७)

ये दोनों पक्ष राजशेखर के न होकर परम्परागत अनुश्रुति के रूप में प्रचलित थे। बने इन पक्षों के सभी नामों को सचमुच वहाँ-वहाँ परीक्षित नहीं माना जा सकता, फिर भी उज्जयिनी व पाटलिपुत्र साहित्यिक केन्द्र थे, यह संकेत मिल जाता है।

गुप्तों के बाद कला और साहित्य का केन्द्र पाटलिपुत्र न रहा। वर्धन साम्राज्य के उदय के साथ कन्नौज (कान्यकुब्ज) कवियों का आश्रय बना। बाण, मयूर, मानतुंग, ईशान (भाषाकवि) हर्ष के राजकवि थे। हर्ष के बाद भी कन्नौज ने इस महत्त्व को बनाये रखा। यशोवर्मन् (७५० ई०) ने भवभूति, वामपतिराज आदि कवियों को प्रथम दिया। इसी समय गुजरात में एक नया राज्य उदित हुआ था। इतिहास के पृष्ठों में बलभी का नाम चमक उठा। हार्मोग्मुख काल के आरम्भ में बलभी पण्डितों व कवियों का केन्द्र था। भट्टि बलभी के ही राजा के आश्रित थे। माघ का भी सम्बन्ध किमी न किसी रूप में बलभी से ध्वन्य था। कान्यकुब्ज हार्मोग्मुख काल के अन्तिम दिनों तक कवियों का केन्द्र बना रहा, पर बलभी का ऐश्वर्य दो सदी से अधिक न रह पाया। इस काल के अन्तिम दिनों में दो केन्द्र और उदित हुए, एक गुजरात के राजाओं की राजधानी पट्टण, दूसरा वगाल के। दोनों की राजधानी लक्ष्मणावती। हेमचन्द्र आदि कई पण्डित व कवि गुजरात के राजाओं के आश्रित थे, जयदेव आदि वगाल के दोनों के। इस बीच एक और केन्द्र भी विकसित हुआ था—मालव की घारा नगरी। नवसाहसराह सिधुराज मुञ्ज गया उसके उत्तराधिकारी भोज स्वयं विद्वान् व कवि थे। धनञ्जय, धनिक, पद्मगुण आदि कई कवि विद्वान् ग्यारहवीं सदी में भोज और उसके चाचा के आश्रित थे। घारा इस काल का प्रमुख साहित्यिक केन्द्र था। इस काल के अन्तिम दिनों में पट्टण, काशी (जो गहड़वालों की राजधानी थी), लक्ष्मणावती और घारा कवि के केन्द्र थे, पर भोज की राज्यश्री के साथ उसके बाद ही घारा का ज्वलन्त नक्षत्र अस्त हो चुका था और अन्य तीन केन्द्र भी धिरने के पहले टिमटिमाने लगे थे।

संस्कृत-साहित्य के प्रेरक तत्त्व

संस्कृत भाषा और साहित्य को ठीक उसी तरह पौराणिक ब्राह्मणधर्म का प्रतीक समझा जाता है जैसे पालि भाषा और साहित्य बौद्धधर्म का, अथर्वना भाषा और साहित्य जैनधर्म का। इसका अर्थ यह नहीं कि संस्कृत भाषा में बौद्ध अथवा जैन रचनाएँ नहीं हुईं। संस्कृत में अनेकों बौद्ध-जैन साहित्यिक, धार्मिक तथा दार्शनिक ग्रन्थ लिखे गये हैं। किन्तु संस्कृत साहित्य का मूलचौन

पौराणिक द्वाध्ययधर्म में हो रहा है और वह इन्हीं की सम्पत्ति रहो है, जिसे बौद्धों और जनों को अपने मत एवं दर्शन को अभिजातवर्ग पर थोपने के लिए, चाय ही द्वाध्ययधर्म की मान्यताओं का खण्डन करने के लिए चुनना पड़ा। कहना न होगा, अभिजातवर्ग की साहित्यिक भाषा उस काल में संस्कृत ही थी। अतः संस्कृति की दृष्टि में संस्कृत साहित्य की सृष्टि वर्णाश्रमधर्म की संस्कृति है, स्मृतियों की संस्कृति है। यही कारण है हमें स्मृत्यनुमोदित सामाजिक 'पैटर्न' का खाका सामने रखना जरूरी होगा, जो संस्कृत साहित्य का मूल आदर्श रहा है।

(१) स्मृत्यनुमोदित वर्णाश्रम धर्म—हम इस बात का लक्ष्य कर चुके हैं, कि भारत में आने पर आने का आन्दोलन संस्कृतियों से सघन हुआ। इन समय आर्यों के मूल्य जाति-मिश्रण की समस्या उत्पन्न हुई होगी। वे अपनी जाति को गूढ़ बनाये रखना चाहते थे, कम से कम उसके धर्म और संस्कृति को तो अधिकृत देखना चाहते थे। वर्णाश्रमधर्म की व्यवस्था इन समस्या का हल था। उन्होंने सम्राट को चार वर्गों में विभक्त कर दिया, उनके निश्चित कर्तव्यों और धर्मों का आलेखन किया; अन्तिम वर्ग में जनता की भी सम्मिलित करने की व्यवस्था की गई। कई सदियों तक 'अनुलोम' पद्धति का विवाह चलता रहा, पर धीरे-धीरे निम्न जाति की कन्या में विवाह करना भी दृष्टिकोण की वैवाहिक प्रथा में न माना गया। केवल निम्न वर्ग की स्त्रियों से ही विवाह नहीं होता था, कई भारतीय सम्राटों के ग्रीक पत्नियाँ तक थीं। किन्तु वर्णाश्रमधर्म के इन कठोर कानून के होने पर भी भारतीय समाज में बाह्य दत्तों का मिश्रण रहा नहीं। ग्रीक, शक, हूण और गुजरातों के भारत में आकर मश के लिए बन जाने पर तथा हिन्दु (ब्राह्मण) धर्म के स्वीकार कर लेने पर उन्हें अपने समाज का अंग मान लिया गया। यही नहीं कि उन्हें सम्राट में वर्युष वर्ग में सम्मिलित किया गया, उनमें कई ब्राह्मण, क्षत्रिय तथा वैश्य वर्ग में भी सम्मिलित हुए हैं। कुछ विद्वानों का कहना है कि चौदे और गान्धीजी ब्राह्मण क्रमशः ग्रीक और शक रहे होंगे। कुछ भी हो, यह तो निश्चित है कि आज के सत्रियों में अधिकांश गुजरातों के वंशज हैं। बंगाल में भी ऐसे मिश्रण देखे जा सकते हैं। लेकिन इतना होते हुए भी दृष्टि और गुजरातों के बाद आने वाली जातियों को भारत न पचा सका, इसके कई कारण थे, जिनकी मान्यता में हमें जाना अनावश्यक है।

ईसा से कई सौ वर्ष पहले से ही वर्णाश्रम व्यवस्था के बीज देवे जा सकते ईसा पूर्व दूसरी सदी से लेकर ईसा की सातवीं आठवीं सदी के बीच यह व्यवस्था दृढ़ बनी, इसके चारों ओर फौलादी दीवार मजबूत की गई, पर इस कृत्रिम झील में ऐसे अनेको मार्ग थे, जिनमें बाहर के जलस्रोत आकर इस झील की जलराशि को विस्तृत बनाने रहे, उनमें अभिनव जल का लाने रहे। पर एकदम पता नहीं चली, सदा के लिए इन दरवाजों को सीमेंट से पाट दिया गया, बाहर के जलस्रोत इसमें न खर सके, और इष्टर झील का पानी अभिनव जीवन से गून्ध हो बैठा, वह स्फियर (Stereotyped) हो गया। हर्षवर्धन के बाद के साहित्य में इन तरह के बिह्व देवे जा सकते हैं। विन्तु इनके बीज हर्ष से पूर्व के साहित्य में भी मिल जायेंगे। पुष्यमित्र तथा मनु के बाद ही भारतीय समाज एक निश्चित 'ढाँचे' में ढल चुका था, और उस समय उसका लक्ष्य शब्दीक शास्त्रों के श्रुतिबिरोधी आन्दोलन से समाज की रक्षा करना था।

मनु से पहले ही अनेको धर्मसूत्रों व गृह्यसूत्रों का पता चलता है। इनमें से कई तो यादव से भी पहले विद्यमान थे। पर मनु स्मृतिकारों के प्रथम पद्यप्रदर्शक हैं। मनु पुष्यमित्र (७०० ई० पू०) के समसामयिक थे, विन्तु मनुस्मृति का उपलब्ध रूप सम्भवतः ईसा की दूसरी सदी तक निश्चित स्वरूप को प्राप्त हुआ होगा। मनु के बाद दूसरी प्रसिद्ध स्मृतिकार याज्ञवल्क्य (३००-४०० ई०) हैं, जो गुप्तों के समसामयिक हैं। इनके बाद नारद, विष्णु, बणिष्ठ, धृनु, अत्रि आदि अनेको ऋषियों के नाम से स्मृतियाँ चल पड़ी हैं। स्मृतियों की सद्यः मोटे तौर पर १८ मानी जाती है। स्मृतियों में कई विषयों में मतभेद भी मिलता है जो तत्तत् काल की प्रथा का मद्देन कर सकता है। स्मृतियों के प्रणयन ने भारतीय समाज को ज्ञानवीथी नियमों में जकड़ दिया। पुरातन-प्रियता ने स्मृतियों के द्वारा निदिष्ट धर्म का अनुसरण करना आदर्श माना। राजा और प्रजा के लिए धर्मशास्त्र प्रमाण हो गये। ज्यों-ज्यों धर्मशास्त्रों का प्रणयन समाज के निश्चित ढाँचे पर और देने लगा, त्यों-त्यों समाज की व्यङ्ग्यारि स्वतन्त्रता का नाश होने लगा और का० दासगुप्ता के श्रेष्ठ-शब्द निःसन्देह ठीक है कि 'यह सामाजिक जीवन को निश्चित बनाने का—मनो को तटस्थ स्थिर बनाने का—प्रयत्न था, जिसने मनुष्य मूलतः, समस्त अभिनव चेतना लुप्त हो गई थी।' फलतः कवि को अपनी स्वतन्त्र प्रतिभा का प्रयोग करने का अवसर न रहा। यदि वह प्रतिभा का स्वतन्त्र प्रयोग कर इस निश्चित ढाँचे को कुछ भा

सह्योरेता, तो लोगों में धार्मिक वैरस्य पैदा होता। कवि को जीवन के अभिनव प्रयोगों के प्रदर्शन करने का अवसर नहीं रहा। कालिदास जैसे भावुक 'रोमैटिक' कवि को भी इन्हीं परिस्थितियों में प्रणिभा वा प्रदर्शन करना पड़ा। उनके राजा आदर्श सम्राट् थे स्वयं वर्णधर्मधर्म के पालन करने वाले और प्रजा से पालन करने वाले, उनकी प्रजा मनु के द्वारा प्रणीत धर्म की लीक को छोड़कर इधर-उधर चलने वाली न थी। रामायण तथा महाभारत का समाज इतना 'स्थिर' समाज न था, साथ ही बाद में भी भानु या शूद्रक (?) जैसे उन कवियों में, जिन पर यह 'सामाजिक पैटर्न' इतना हावी नहीं दिखाई देता, हमें जीवन की मध्याह्न के अधिक प्रदर्शन होते हैं। सामाजिक जीवन की कृत्रिमता के साथ ही काव्य भी कृत्रिम बन बैठा। कालिदास का समय वह है जब यह स्वतन्त्रता पूरी तरह समाप्त न हुई थी, पर किसी तरह कृत्रिम वातावरण की मृट्टि हो चुकी थी। कालिदास के 'रघुवंश' व 'शाकुन्तल' का वर्णधर्म धर्म इसका संकेत दे सकता है। कालिदास के पूर्व प्रेम स्वातन्त्र्य का अवकाश था, गान्धर्व विवाह की प्रथा प्रचलित थी, पर कालिदास के समय में ही गान्धर्व विवाह को कुछ हेय दृष्टि से देखा जाने लगा था और कालिदास को स्वयं इसका सङ्केत 'शाकुन्तल' में देना पड़ा है। "कालिदास निश्चित रूप में 'रोमैटिक' कवि थे, किन्तु प्रणय-स्वातन्त्र्य का प्रकाशन स्मृतिकारों के वर्णधर्म ने जकड़ दिया गया था। यही कारण है उन्हें नाटकों और महाकाव्यों में प्रणय का स्मृतिसम्मत रूप ही लेना पड़ा। मालविकाग्निमित्र वाला प्रणय राजप्रासादों में प्रपलित बहुपत्नी प्रथा के अनुकूल है; पर विक्रमोर्वशीय में उन्हें उर्वशी की अप्सरावाली कथा-चुननी पड़ी, जिसमें उर्वशी का सामान्यत्व स्मृतिविरोधी न दिखाई पड़े। शकुन्तला की 'क्षयपरिग्रहप्रमा' बनाकर कालिदास ने वर्णव्यवस्था पर जैसे मुहर लगा दी है। किन्तु कवि की भावुक वृत्ति सामाजिक 'ढाँचे' की कृत्रिमता से उकता गई, वह उचित परीवाह-मार्ग के लिए तड़प उठी और मुक्तक कविता के स्रोत को पाकर निराधि गति से निकल पड़ी। कालिदास का मेघदूत इसी वृत्ति का परिचायक है। मेघदूत में अत्यधिक ऐन्द्रिय चित्रों का प्रदर्शन भी सम्भव है। इसी रेचन-श्रिया का सङ्केत करता है। कवि की स्वयं की भावार्थमय स्वच्छन्दता के कारण मुक्तक रूप में ही विशेष धार्मिक बन पड़े और आगे जाकर महाकाव्यों तक ने मुक्तक काव्यों के इस गुण को लेना चाहा.

पर शैली की कृत्रिमता और भावों के वनावटीपनके कारण वे इन चित्रों के साथ ईमानदारी न बरत पाये।

(२) नागरिक जीवन—हम इस बात का संकेत दे चुके हैं कि संस्कृत साहित्य नागरिक जीवन का साहित्य है। यदि हम प्राचीन भारत के सभ्य नागरिक के जीवन को अपना दृश्यचित्र बनायेंगे, तो पता चलेगा कि संस्कृत के काव्यों और नाटकों में उसी जीवन का प्रदर्शन मिलता है। संस्कृत साहित्य का नागरिक अत्यधिक समृद्ध तथा विलासो जीवन व्यतीत करता है। उसका निवासस्थान एक छोटे से तालाब और निष्कृत से सुशोभित है। उसका घर विशाल है। उसका घर विशाल है, वह दो भागों में विभक्त है, अन्तर्भाग स्त्रियों के लिए है। वह कपोल-पाटिका, वितर्दिका, हर्म्यगृष्ठ आदि से सम्पन्न है। उसका शयनकक्ष दुग्धफेनछवस गव्या से सुसज्जित है, वह पुष्पमाला, मुगन्धद्रव्य, चन्दन, बभ्रुव आदि की सुरभि में आप्लावित है, वही एक और बीणा बँगी है। वितर्दिका पर कई पिंजड़ों में शुक, सांस्त्रिका, कपोत, चकोर आदि पक्षी चहचहाते रहते हैं और कभी-कभी पुरकामिनियों के 'मणित' में 'अन्नेवासित्व' प्राप्त किया करते हैं। नागरिक के निवासस्थान की यह झलक मघदूत के यश के निवासस्थान में, माघ के द्वारिका वर्णन (तृतीय सर्ग) में तथा मृच्छकटिक के चारुदत्त और वसन्तमेना के घरों के वर्णन में देखी जा सकती है, जो कुछ कल्पनिक होते हुए भी उन काल के नागरिक जीवन का सङ्केत देने में समर्थ हैं। नागरिक का जीवन सज्जीत, साहित्य, चित्रकला, नृत्यकला और प्रशस्तिनिरीक्षण की कलात्मकता से समवेत है। मृच्छकटिक का चारुदत्त दरिद्र होने पर भी आज के उच्च-मध्यम वर्ग नागरिक से कहीं अधिक रसिक व विलासी है, वह रेशम के घर पर सज्जीतगोष्ठियों में सम्मिलित होता है, स्वयं बीणावादन में कुशल है। स्त्रियाँ सज्जीत, काव्य, नृत्य तथा चित्र में प्रवीण होती थीं। संस्कृत के विकासकाल का नागरिक समाज कामसूत्र की रचना के पूर्व ही निश्चित सचि में ढल चुका था। वात्स्यायन के कामसूत्र की नियम के विषय में निश्चित निर्णय नहीं दिया जा सकता। सम्भवतः कामसूत्र ईसा की दूसरी शती से पूर्व की रचना है। कालिदास की कामसूत्र का अच्छा ज्ञान था और हास्योन्मुख काल के काव्यों के लिए कामसूत्र मुख्य पद्यप्रदर्शक बन बैठा है।

कामसूत्र के प्रथम अधिकरण के चतुर्थ अध्याय में वात्स्यायन ने नागरवृत्त का विस्तार में उल्लेख किया है। नागरिक के निवासस्थान की उपर्युक्त विशेषाएँ 'नागरिकवृत्तप्रकरण' में स्पष्टतः निरिष्ट हैं।^१ इसी प्रकरण में नागरिक की दैनन्दिन चर्चा का भी सङ्केत मिलता है। प्रातःकाल उठकर वह नित्यकर्म से निवृत्त हो, दतीन स्नान आदि करे, तब धूप, माला आदि से सुसज्जित होकर, दर्पण में मुख देखकर, ताम्बूल का बीड़ा लेकर, अन्य कार्य करे। उसे प्रतिदिन स्नान करना चाहिए, हर दूसरे दिन मालिश करे, हर तीसरे दिन फेन का प्रयोग करे, हर चौथे दिन शीरकर्म (आयुष्य) करे तथा हर पाँचवे या दसवें दिन प्रत्यायुष्य कर्म करे। पूर्वापराल्हा तथा अपराल्हा में भोजन करे। भोजन के बाद गुरु, मारिका आदि की खिलाने, या लावक, कुशकुट, मेघ आदि की लड़ाई देते, पीठमर्द, बिट, विद्रूपक आदि के साथ हँसी-मजाक करे और दिन में कुछ विश्राम करे। अपराल्हा में फिर गोष्ठी विचार करे, मित्रों के साथ क्रीडादि या काव्य-शास्त्रविनोद करे। रात्रि में घर की घूपादि सुगन्धित द्रव्यों से सजाकर शय्या पर अभितारिकाशो की प्रतीक्षा करे, उनके पास दूतियों को भेजे, या स्वयं जाय। उनके आने पर मनोहर आलाप, मण्डनादि से उन्हें परितुष्ट करे।^२ प्रणय-व्यापार में उसके सहायक राखियाँ, वृद्धस्त्रियाँ, दासियाँ विद्रूपक आदि होते हैं।

वात्स्यायन के कामसूत्र से पता चलता है कि नागरिक के लिए वेश्यागमन दुरा नहीं समझा जाता था। उपर्युक्त अध्याय के ही ३४वें सूत्र से ४८वें सूत्र तक वात्स्यायन ने उसी का सङ्केत किया है। वेश्या-प्रणयी के इस कार्य में भिक्षुणियाँ, कलाविदग्धा मुण्डाएँ, पुश्चलियाँ, कुट्टनियाँ, (वृद्ध गणिकाएँ) सहायता करती हैं। संस्कृत के ह्रासीनयुग काल में एक वेश्या-राम्बन्धी काव्य लिखा गया था। दसवीं सदी में काश्मीर के एक कवि दामोदरगुप्त ने 'कुट्टिनीमत' वात्स्यायन के इन्हीं सिद्धान्तों को काव्य का व्यावहारिक रूप दिया है।

१. तत्र भवनमासत्रोदकं वृक्षवाटिकावदिमत्तकर्मकृतं दिवासगृहं कारयेत् । (१.४.४)
वासं च वासगृहे सुदृष्ट्यनुभयोपधानं मध्ये विनयं सुलकोत्तरञ्छद शयनीयं स्थाप्य,
प्रतिशयिका च ॥ (१.४.५)
नागदन्तव्रजसक्ता बीणा, चित्रफलकं वर्तिकासुदृगको, यः कश्चित्पुरनकः कुरण्टक-
माला च ॥ (१.४.१०)

तत्र वदिः क्रीडाशकुनिपञ्चराणि । (१.४.१३)—(वात्स्यायनः कामसूत्र)
२. दे० कामसूत्र. (१.४.१६-२६)

वात्स्यायन ने 'काम' को जीवन के लक्ष्यभूत त्रिवर्गों में प्रधान स्थान दिया है और यद्यपि पारदारिक तथा वैशिक कर्म धर्मव्यवस्था की नैतिक दृष्टि से हेय है, तथापि वात्स्यायन ने पञ्चम तथा षष्ठ अधिकरण में इनका विस्तार से वर्णन किया है। कहना न होगा कि वात्स्यायन के पारवारिक तथा वैशिक कर्म का प्रकाशन न किया जा सका—इसका कारण शास्त्रीय बन्धन था—तथापि प्रकरण व भाग में वैशिक कर्म को सम्मिलित किया गया और मुक्तक काव्यों में पारदारिक प्रणय का चित्रण छहत्ते से चल पड़ा।^१ इसी प्रवृत्ति का प्रभाव गीतागोविन्दकार जयदेव पर पड़ा है। महाकाव्यों ने भी पारदारिक तथा वैशिक प्रणय को प्रस्तुत के रूप में न लेकर अप्रस्तुत—विधान के लिए लिया, वे प्रकृतिचित्रण में पारदारिक तथा वैशिक प्रणय का अप्रस्तुत—विधान करने लगे, जो माघ तथा धीहर्ष में देखा जा सकता है और इसका सङ्केत हमने भृङ्गारी अप्रस्तुत—विधान में किया है, जो तत्तत् कवि के परिशीलन में मिलेगा। आगे जाकर पारदारिक प्रणय की इसी प्रवृत्ति को भक्ति की चागती में पाय कर 'माधुर्य' बना दिया गया और कृष्ण-भक्त कवियों के 'माधुर्य रस' को पिपिलने का निर्बाध क्षेत्र मिल गया।

वात्स्यायन का प्रभाव यही नहीं रहा, कवियों ने उनके सम्प्रयोगिक अधिकरण (दूसरा अधिकार) को भी काव्य का आदर्श बनाया। साम्प्रयोगिक कर्मों का काव्य में कभी व्यङ्ग्यरूप में और कभी-कभी वाक्यरूप में भी प्रयोग होने लगा। कालिदास ने स्वयं साम्प्रयोगिक कर्मों का

२. मुक्तक काव्यों में इस प्रवृत्ति का शास्त्रीय ज्ञान वात्स्यायन है, किन्तु साहित्यिक ज्ञान हार की समझ को मानना ठीक होगा। हार की 'गद्गा'-भी में कई पारदारिक प्रणय के चित्र मिलेंगे—यथा—

उन्निषण्णु वदितुं कुसुमं मा धुन मेदृशितं हृदिभसुरं ।

अद द विममविरापो सज्जरेण मुञ्जे वन्धनमदो ॥

मंसहन में पारदारिक प्रणय का चित्र बनना चल पड़ा कि कवि स्वयन्दनीरस, चौध-रतादि का चित्रण सुन्दराम करने लगे। हिन्दी के रीतिकालीन कवियों ने मंसहन मुक्तकों की यही विगमन पाई। मंसहन मुक्तक के पारदारिक प्रणय का एक श्रमिष्ठ चित्र यह है—

इति हे प्रनिवेशिनि क्षणमिहाप्सरसिन्नु गृहे दास्यमि

कानेगम्य निज्ञो- विना न विरमाः कौपीरयः दाम्यति ।

एककिन्त्रपि दामि नदरनिन. सौमन्यमात्मानु

नीरभास्मनुमानिधनु जगच्छेदा नन्द-वयः ॥

वर्णन किया है, पर कालिदास उनमें व्यञ्जनावृत्ति का ही प्रयोग अधिक करते हैं। माघ ने इस वृत्ति को इतना बढ़ाया कि उसका शृंगारवर्णन कई जगह साम्प्रयोगिक कर्मभेदों को ध्यान में रख कर किया गया प्रतीत होता है। श्रीहर्ष में ये साम्प्रयोगिक चित्र और अधिक उच्छृङ्खल हो उठे। मुक्तको में जमरुत ने भी खण्डिता, या परोपयोग-विह्विता के चित्रों के द्वारा इसकी व्यञ्जना की, जिसे जयदेव ने और आगे बढ़ाया। सस्कृत के साम्प्रयोगिक शृङ्गारी काव्यपित्रों का प्रभाव ही हिन्दी की रोनिक्कालीन कविता में आकर बिहारी या अन्य कवियों की 'मनसगामित किङ्किणी' और 'मूक मञ्जीरो' के द्वारा व्यञ्जित किया जाने लगा।

(१) दार्शनिक चिन्तन—उपनिषद्काल और सूत्रकाल के दार्शनिक का प्रौढ चिन्तन प्रौढतर हुआ। दार्शनिकों ने ऐहिक और पारमार्थिक तत्त्वों का विश्लेषण करना चाहा, भौतिक और आध्यात्मिक पहेलियों को सुलझाना चाहा। दार्शनिक विचारों में प्रथम प्रौढतर विचार कपिल के सांख्यसूत्रों में मिलते हैं। सांख्य दर्शन का चिन्तन सभी भारतीय दर्शनों में पुराना है। यद्यपि ईसा से कई सौ वर्ष पूर्व, सम्भवतः ५००-६०० वर्ष पूर्व, अनेक दार्शनिक शाखाप्रसाखायें मूलरूपों में चल निकली थीं, पर सांख्यदर्शन ने विशेष मान्यता प्राप्त की थी। सांख्य तथा मीमांसा ये दोनों दर्शन विशेष आदृत हुए, सांख्य भौतिक कार्यकारणवाद की दृष्टि से तथा मीमांसा वैदिक कर्मकाण्डीय पद्धति की दृष्टि से। सांख्य का आरम्भिक चिन्तन वैदिक होते हुए भी अनौश्वरवादी था। पुरुषबहुत्व को मानने पर भी उसने 'परमपुरुष' जैसी सत्ता नहीं मानी थी। सांख्य की ही कार्यकारणवादी सृष्टि को लेकर एक और दर्शन आया, जिसने साधना के व्यावहारिक पक्ष पर, सांख्य ही परमपुरुष जैसी अलग सत्ता पर जोर दिया। यह दर्शन योग था। सांख्य तथा योग का तत्त्व-ज्ञानसम्बन्धी भेद यह नवीन तत्त्व 'ईश्वर' को कल्पना था। यही कारण है, योग को दार्शनिकों ने 'सम्बर सांख्य' भी कहा है। कालिदास के समय तक सांख्य तथा योगदर्शन में ही अभिजात वर्ग की दार्शनिक मान्यता थी। मीमांसा को भी आदर प्राप्त था। माघ पर मीमांसा और सांख्य दोनों का प्रभाव है। इसी बीच बौद्धों का अनौश्वरवादी अवैदिक दर्शन भी पल्लवित हुआ था और नागार्जुन, असग, वसुवन्धु, दिङ्नाग, धर्मकीर्ति जैसे व्यक्तियों को पाकर वह

गम्भीर चिन्तन का क्षेत्र बन बैठा था। माघ ने बौद्धदर्शन के सिद्धान्तों का भी संकेत किया है^१ जो विद्वानों पर बौद्ध चिन्तन का प्रभाव है। आगे जाकर तो बौद्धदर्शन ने वैदिक दर्शन के चरम परिपाक अद्वैतवाद को आविर्भूत करने में भी हाथ बँटाया है।

ईसा की सातवीं तथा आठवीं शती ने दो प्रबल व्यक्तियों को पैदा किया, जिन्होंने पौराणिक ब्राह्मणधर्म के चिन्तन पक्ष को प्रौढ़ बनाने में बहुत बड़ा काम किया है—कुमारिल भट्ट तथा शङ्कर। कुमारिल में मीमांसाशास्त्र को गम्भीर चिन्तन दिया। उन्होंने तन्त्रवातिक और श्लोकातिक के द्वारा जैमिनि तथा शबर की दार्शनिक उद्भावनाओं को ठोस चिन्तन दिया और वैदिक कर्म-काण्डीय पद्धति को विशेष प्रौढ़ भित्ति दी, जिसने अभिजात वर्ग पर गहरा प्रभाव डाला। मीमांसकों तथा बौद्धों का शास्त्रयुद्ध फिर भी चलता रहा और शङ्कर ने बौद्धों के ही अस्त्र को लेकर तर्क, युक्ति तथा चिन्तन के द्वारा बौद्धों के क्षणिकवाद तथा 'चेतना-प्रवाह' के सिद्धान्त का खण्डन किया। शङ्कर निःसन्देह माध्यमिकों के शून्यवाद से प्रभावित थे। माध्यमिकों का चतुष्कोटिविनिर्मुक्त 'शून्य' ही शङ्कर के चतुष्कोटिविनिर्मुक्त 'ब्रह्म' की कल्पना को जन्म दे सका। फिर भी शङ्कर ने द्युतियों तथा उपनिषदों की परम्परागत चिन्तनसम्पत्ति को आधार बनाकर जिस मेधापूर्ण दर्शन की नींव डाली, वह उच्चवर्ग के समाज पर, राजाओं और पण्डितों पर, स्थायी प्रभाव डाल गया। शङ्कर के बाद का संस्कृत साहित्य उनके दार्शनिक चिन्तन से प्रभावित है। श्रीहरे पर यह प्रभाव पूरी तरह देखा जा सकता है। वैसे विद्वानों पर बाद में जाकर न्याय-वैशेषिक का प्रभाव पड़ा, पर वह नहीं के बराबर है। न्याय की बाद शंखी का प्रभाव विशेषतः शास्त्रीय ग्रन्थों पर पड़ा और साहित्यशास्त्र के ग्रन्थ भी इस लपेट से न बच सके, पर वह यहाँ अप्रस्तुत विषय है।

विश्व के रहस्यात्मक कार्यकारणवाद से सम्बद्ध क्षेत्र के अतिरिक्त भारतीय दार्शनिक ने राजनीतिक चिन्तन को भी जन्म दिया है और भारत का महान्

१. सर्वकार्यसरीरेषु मुक्त्वाद्ब्रह्मन्वपश्चराम् ।

मौगानानामिवात्मान्यो नाग्नि मन्त्रो महोभूताम् ॥ (माघ. २. २८.)

राजनीतिज्ञ चाणक्य था । यह दूसरी बात है कि आज का गणतन्त्रवादी चिन्तक चाणक्य के राजनीतिक विचारों से सहमत न हो, पर चाणक्य का महत्त्व उस युग की सामाजिक दशा को देखते हुए कम नहीं है । चाणक्य का राजनीति-चिन्तन ही आगे जाकर शुक्रनीति या कामन्दकीय नीतिसार जैसे राजनीति-ग्रन्थों का आदर्श और भारतीय साम्राज्यवाद की आधारशिला बना । संस्कृत साहित्य के कवियों पर इस सत्त्वज्ञान और राजनीतिक चिन्तन का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है ।

(४) कलात्मक मान्यता—कलात्मक मृष्टि में कवि या कलाकार दो वस्तुओं को काम में लेते हैं, एक कवि या कलाकार की मनोरागात्मक सामग्री, दूसरा वन डोंवा या 'साँचा' जिसमें गड़ कर वह अपने दिल के मसाले को भावुक सहृदय के समझ रखता है । प्रथम वस्तु कलामृष्टि का उपादान कारण है, दूसरी निमित्त कारण । उपादान कारण के बिना कलामृष्टि का उद्भव ही नहीं हो सकता, किन्तु जैसा सोना होगा, वैसा ही भूषण बन सकेगा, चाहे साँचा कैसा ही हो । भावात्मक उपादान की शुद्धता अशुद्धता भूषण के खरे-घोटन को स्पष्ट कर देगी । गहने रोल्सगोल्ड के भी बनते हैं और सचि की कलात्मकता, नक्काशी की मुन्दरता और पालिश की तडक-भडक से नाजी भी भार ले जाते हैं । पर पारखी के हाथ में आने पर वे उसे धोखा नहीं दे सकते । यही कारण है, कुशल कलाकार सोने की शुद्धता के साथ बाहरी ढाँचे की मनोहरता भी रखता है, पर नक्काशी की ओर इतना अधिक मोह इसलिए नहीं करता कि अधिक टाँका लगाने से कहीं सोने की स्वाभाविकता कलुषित न हो जाय । वह नक्काशी करता है, पर जल्दरत के भुनाविक । कवि का सच्चा व्यक्तित्व, सच्ची सकलता व्यञ्जन (भाव) उषा अभिव्यञ्जना (कल्पना) के सन्तुलन ही में है । कालिदास की कलात्मक मान्यता यही है । उसे अभिव्यञ्जन का धारणन पसन्द है, पर इसका मतलब यह नहीं कि वह अभिव्यञ्जना की अग्लेना करता है । वह अपनी कविता-शकुन्तला के बहकल को भी इस सलीके से सजाना है कि वह बनारसी साड़ी को भी मात कर दे । कालिदास में रस और अलङ्कार का अपूर्व मणिराश्वनययोग मिलता है, जो अन्य कवियों में इसी भाषा में अनुपलब्ध नहीं, तो दुर्लभ अवश्य है ।

कालिदास के समय का कलाशास्त्रीय मत किसी आचार्य में नहीं मिलता, पर भामह (छठीं सदी ई०) का कलाशास्त्रीय मत कालिदास से कुछ प्रभावित जान पड़ता है। भामह काव्य की कृत्रिम शैली को पसन्द नहीं करता, वह प्रसाद गुण वाली शैली को ओजोमयित शैली से अधिक मान्यता देता है। किन्तु यह भी निश्चिन है कि भामह के पूर्व ही कृत्रिम काव्यशैली चल पड़ी थी। भामह ने इन विभिन्न शैलियों का उल्लेख कर उस शैली को काव्य का वास्तविक गुण बताया है, जिससे समस्तान्त पदावली न हो, जिसे रत्नो बाल भी समझ सके और जो माधुर्य गुण से समवेत हो—

भाषुर्धर्ममिवाञ्छत. प्रसाद च सुधेयतः ।

समासवन्ति भूयासि न पदानि प्रयुज्यते ॥

केचिदोजोर्मिहितस्तन्त. समस्तान्ति बहून्पि ।

अथ नातिसमस्तार्थं काव्यं मधुरमिष्यते ॥

आविष्टदङ्गमावात्प्रतीतार्थं प्रसादवत् ॥

(भामह काव्यलङ्कार २. १-३)

भामह ने साफ कहा है, अथवाकाव्य मधुर, प्रसादयुक्त तथा 'नातिसमस्तार्थ' हो। भामह के द्वारा निश्चित ऋतु पद्धति पर चरना जाने के कवियों को सम्य न आया, उन्हें तो माघ के 'वन्धाविभागकुशल' अवधारोही की तरह काव्य-तुरङ्ग को अनेको बीधियों में चलाने की सक्षम चतुरता का परिचय देना था। पर भामह ने स्वभावोक्ति की अपेक्षा वक्तोक्ति पर अवश्य जोर दिया था और उसे समस्त अलङ्कारों का मूल माना था।^१ भामह का विशेष जोर शब्दालङ्कार पर न होते हुए भी अर्थालङ्कार पर था, इसे 'मूलना न होना। कालिदास के बाद वक्तोक्ति काव्य का प्रमुख प्रतिपाद्य बन बैठी, अभिव्यञ्जनापेक्ष की महत्ता अधिक बढ़ी, बहने के ठङ्ग पर जोर दिया जाने लगा और भर्तृमेघ (हयग्रीववध के कवि) के महावत ने वक्तोक्ति के अङ्कुश से कई कवि करियों के

१. निः सुरो नवमु कीदृशु कश्चिदर्थं वन्धाविभागकुशलो नमयान्वभूव ॥

(माघ. ५. ६०)

२. सैषा सर्वैव वक्तोक्तिरनेयावो विभाव्यते ।

यानोभ्यां कविना कार्यः कीञ्चकारोऽनया विना ॥ (भामह २.२६)

मस्तक को हिलवा दिया ।^१ आगे जाकर तो यह वक्रोक्ति कलात्मक कसौटी बन गई और कृत्तक ने अभिव्यङ्ग्य तक को वक्रोक्तिका एक भेद सिद्ध किया ।

कलाशास्त्रियों ने दृश्य काव्य में अभिव्यङ्ग्य को स्थान दिया, किन्तु श्रव्य-काव्य में अभिव्यञ्जनापक्ष पर ही अधिक जोर दिया जाने लगा, अभिव्यङ्ग्य की महत्ता वहाँ गौण रही । ध्वनिवादियों ने ही सर्वप्रथम अभिव्यङ्ग्य तथा अभिव्यञ्जना का सन्तुलन किया । उन्होंने अभिव्यङ्ग्य की सच्चाई और ईमान-दारी को ही काव्य का राच्चा लावण्य घोषित किया और अलङ्कार तथा वस्तु के अभिव्यञ्जनापक्ष की सुन्दरता को रस-लावण्य का ही उपास्कार का माना । ध्वनिकार के इस कलाशास्त्रीय सिद्धान्त को आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त तथा मम्मट ने ठोस चिन्तन की आधार शिला दी । कवियों पर ध्वनिसम्प्रदाय के सिद्धान्तों का प्रभाव जरूर पड़ा, किन्तु कवियों को पाण्डित्यप्रदर्शन ने इतना दबोच लिया था, कि उसको हटाना मुश्किल था । श्रीहर्ष स्वयं ध्वनिवादी सिद्धान्तों से प्रभावित जान पड़ते हैं, पर उनकी विदग्ध कविता-कामिनी ने अपनी उत्तियों के द्वारा अभिनवगुप्त के वास्तविक लावण्य 'रस' की व्यञ्जना कम कराकर अलङ्कारध्वनि और वस्तुध्वनि की ही व्यञ्जना अधिक कराई है (विजृम्भित तस्य किल ध्वनेरिदं विदग्धनारीवदनं तदाकृतं) । ध्वनिवाद का वह मार्ग जिसमें भावना (रसध्वनि) तथा कल्पना (वस्तुलङ्कारध्वनि), अभिव्यङ्ग्य और अभिव्यञ्जना का सन्तुलन था, आदर्श ही बना रहा, कवि उसे यथार्थ जीवन का मार्ग न बना पाये । पर इतना होते हुए भी आगे जाने वाली पीढ़ी का सौन्दर्य-शास्त्रीय दृष्टिकोण वही माना गया और हमने भी कवियों के इस परिशीलन में उस मार्ग की उपयोगिता स्वीकार की है ।

संस्कृत के काव्यास्वाद पर दो बातें

संस्कृत काव्यों के अध्ययन में कई कठिनाइयाँ ऐसी हैं, जिनका सामना रमिये बिना संस्कृत काव्यों का वास्तविक आस्वाद नहीं हो सकेगा । अश्वघोष, भास, कालिदास या शूद्रक के अतिरिक्त अन्य कवियों को समझने के लिए सस्कृत भाषा का प्रौढ़ ज्ञान अपेक्षित है । केवल भाषा ही नहीं, पौराणिक

१. वक्रोक्त्या मेण्डराजस्य बहन्त्या सुणिरुपताम् ।

आविष्ठा इव पुन्वन्नि मूर्धनं कविकुञ्जराः ॥

कपाएँ, संस्कृत काव्यो में प्रयुक्त छन्द और अलङ्कार और कभी कभी भारतीय दार्शनिक चिन्तन के आवश्यक ज्ञान के बिना भी भागे बढ़ना कठिन होगा। देवर को बाण की शैली में एक ऐसा सुन्दर जङ्गल दिखाई पड़ा था, जहाँ बीच-बीच में नये शब्दों और समस्त पदों के भीषण हिसक जन्तु आकर अनधिकारी को 'नो एडमिशन, विदाउट परमिशन' (बिना इजाजत के अन्दर न जाओ) की तर्जना देकर दरवाजे से ही बाहर खदेड़ देते हैं। कभी-कभी तो अम्यस्त तथा व्युत्पन्न सहृदय को भी टीकाकारों की शरण लिये बिना काम नहीं चलता। संस्कृत की परिवर्ती कविता उस समय के परिशीलन की चीज नहीं है, जब दिल भरा हो और दिमाग खाली हो, दिमाग का भरा होना इसके लिए जरूरी हो जाता है। यही कारण है कि संस्कृत साहित्य के ह्रासोन्मुखी कवि संस्कृत भाषा के पल्लवग्राहियों के लिए रसास्वाद की वस्तु नहीं रह सके। पर इतना होते हुए भी इस काल के साहित्य में अपनी कुछ विशेषताएँ अवश्य हैं। अम्यस्त रसिक को चाहे इनमें भाव की अतीव उदात्त भूमि का दर्शन न हो, सङ्गीत की अपूर्व तान सुनाई पड़ती है। संस्कृत काव्य का सङ्गीत, यदि उसका पाठ ठीक ढङ्ग से किया जाय तो असंस्कृतज्ञ को भी मनोमुग्ध बनाने में समर्थ है। संस्कृत के मन्द्राकाशना, हरिणी, शिबिरिणी, प्रह्विणी, रुचिरा, वियोगिनी जैसे अनेकों छन्दों में स्वन गति की ललितता और सङ्गीत की मधुरता है। माध, भवभूति, श्रीहर्ष तथा जयदेव के परिशीलन में मैंने इस बिन्दु पर सन्देह किया है। संस्कृत साहित्य के प्रति मेरे आकर्षण का प्रमुख कारण काव्यों का सङ्गीत ही था। मैंने संस्कृत पद्यों की सङ्गीतारमक शैली में पढ़ना, अपने कनिष्ठ पितृव्य से सीखा था। मैंने उन्हें प्रत्येक सायंकाल कालिदास, माध, भवभूति और श्रीहर्ष के पद्य पढ़ते सुना है और उस पढ़ाई से स्वयं भी इन कवियों के सङ्गीत को पकड़ने का प्रयत्न किया है। पर संस्कृत कवियों का सङ्गीत विशाल है, प्रत्येक कवि का सङ्गीत अपने व्यक्तित्व को लिये है। कालिदास का सङ्गीत मधुर और कोमल है, माध का गंभीर और धीर, भवभूति का कड़ी बरफ तो कही प्रबल और उदात्त, एवं श्रीहर्ष और जयदेव का सङ्गीत एक ओर कुशल गायक के अनवरत अभ्यास (रियाज) का सङ्केत करता है, दूसरी ओर विलासिता में अधिक सराबोर है। काश, संस्कृत के कवियों के सङ्गीत का मूल्यांकन करने का कोई कलाकार साहस कर पाता।

संस्कृत साहित्य के काव्यास्वाद के विषय में दूसरी बात असंस्कृतजन रसिकों के लिए भावानुवाद सम्बन्धी है। वैसे तो किसी भी भाषा के काव्य का अनुवाद अन्य भाषा में ठीक वही भाव और अभिव्यञ्जना लेकर नहीं आ सकता, पर संस्कृत साहित्य के सम्बन्ध में यह बात अधिक लागू होती है। संस्कृत के काव्यों का अनुवाद अन्य भाषाओं में तो करना दूर रहा, हिन्दी में भी करना देड़ी खीर है, इसका अनुभव हो सकता है। संस्कृत कविना के भावों को भावानुवाद वाली शैली का आश्रय लेकर स्पष्ट किया जा सकता है किन्तु कविना के लय और संगीतात्मक प्रवाह, पदलालित्य और शब्दसज्जन का अनुवाद नहीं किया जा सकता, जो काव्य की प्रभावोत्पादकता में एक महत्वपूर्ण तत्त्व है, और संस्कृत की शिल्पित शैली के अनुवाद में भी वाग्मविरह प्रकृति या तो काव्यानुशीलकों के सामने खड़ी नहीं जा सकती और यदि रखने का प्रयत्न किया जायगा, तो अनुवाद की भाषा लड़खड़ाने लगेगी। मेरे सामने स्वन संस्कृत कविता के अनुवाद के समय ये समस्याएँ आई हैं।

इन बातों की ध्यान में रखने पर यह सचेत देना आवश्यक होगा कि संस्कृत काव्यों की मध्वी रमणीयता उन्हें मूढकर में पढ़ने पर ही जानी जा सकेगी, अनुवादगर्द के द्वारा नहीं क्योंकि डॉ० कौष के शब्दों में, 'भारत के महान् कवियों ने व्युत्पन्न रसिकों के लिए काव्य निबद्ध किये हैं। वे अपने समय में पाण्डित्य के अधिपति थे, भाषा के प्रयोग में अग्रस्त थे और (अभिव्यञ्जना की) क्षमता के द्वारा, प्रभाव की सरलता के द्वारा नहीं; श्रोताओं को अनुरञ्जित करना चाहते थे। उनके पास अत्यधिक रमणीय भाषा-शैली और विविध प्रभावोत्पादक छन्दों पर उनका पूर्ण अधिकार था।'।

महाकवि अश्वघोष

भगवान् सुगत के जनकल्याणकारी विश्वधर्म का प्रचार राजा तथा प्रजा दोनों में हो चुका था। देवाना प्रिय प्रियदर्शी अशोक क द्वारा एक ओर इस धर्म का भारत में बाहर वृहत्तर भारत तथा एशिया में प्रसार किया गया, दूसरी ओर बौद्धधर्म के आधारभूत तत्वागत के वाक्यों का सुरक्षण करने के लिए उसने बौद्ध भिक्षुओं की परिषत् बुलाई, जो इतिहास में तृतीय संगीति के नाम से प्रसिद्ध है। इसी समय भगवान् बुद्ध के निर्वाण के बाद हुई दो संगीतियों^१ के द्वारा निर्धारित सिद्धान्तों का पुन मगाधन व सुरक्षण करने की चेष्टा की गई। भगवान् बुद्ध के वचनों तथा उनके जीवन, उपदेश और दर्शन से सम्बद्ध देश-भाषा (मागधी प्राकृत)^२ के बौद्ध साहित्य का संकलन कर उन्हें विनय पिटक, सुत्त-पिटक तथा अभिधम्म-पिटक में संगृहीत किया गया, जो त्रिपिटक के नाम से प्रसिद्ध है। बौद्धधर्म के प्रबल प्रचार में एक मनोवैज्ञानिक तत्त्व काम करता है, जो किसी भी नये धर्म के अनुयायियों में पाया जाता है। जहाँ तक बौद्ध ग्रन्थानुयायियों के धार्मिक उन्माह का प्रश्न है, उस दृष्टि से बौद्धों के धार्मिक उन्माह की सी मनोवैज्ञानिक प्रकृति हम ईसाई धर्म के अनुयायियों में देखते हैं। जो कार्य ईसाई सन्तों ने भगवान् ईसा के दया, त्याग तथा विश्वप्रेम के सन्देश को जनता तक फैलाने में किया, ठीक वही कार्य उनसे कई शतियों पहले से भगवान् सुगत के श्यामी शिष्य भारत व पूर्व में कर रहे थे। जनता में प्रसार होने पर भी ईसाई तथा बौद्ध धर्म दोनों ही तेजी से तभी बढ़ सके, जब कि उन्हें राजाधाय प्राप्त हुआ। बौद्धधर्म के प्रसार की गति तीव्रतर तभी हो सकी, जब अशोक ने भगवान् सुगत के पदचिह्नों पर चलना अपना लक्ष्य

१. प्रथम संगीति भगवान् के निर्वाण के कुछ ही दिनों बाद राक्षस (राजगृह) में हुई थी, दूसरी बुद्धनिर्वाण के लगभग सौ वर्ष पश्चात् बैंगाली (बेसाली) में।

२. अशोक के समय तक पालि जैसा कोई भाषा नहीं। पालि बाद में बौद्ध साहित्य के टीका ग्रन्थों—मट्टकयादि—में चलचित्र हुई है, तथा यह मागधी प्राकृत की आधार नहीं बनानी, अपितु शीरमेनी प्राकृत के पुराने रूप के आधार पर बनी थी। पालि का उद्भव ईसा की दूसरी शती माना जाता है।

बनाया। ठीक इसी तरह ईसाई धर्म के प्रचार में रोमन बादशाह कॉन्स्टेन्टाइन का उमाई धर्म का अङ्गीकार कर लेना महत्वपूर्ण कारण है। ईसाई धर्म की तरह बौद्धधर्म की उन्नति का दूसरा कारण दोनो के प्रति की गई करुणा तथा भ्रातृ-भाव था। बौद्धधर्म ने ब्राह्मण या वैदिक धर्म के आभिजात्य का पर्दाफाश कर, जाति-प्रथा, झूठे धार्मिक पाषण्ड आदि का आलबोल नष्ट कर, सब जानियों को अपनी छाती से लगाया तथा परमसुख व शान्ति देना स्वीकार किया। इस दृष्टि से बौद्ध धर्म के उत्थान में उस काल की सामाजिक स्थिति भी बहुत कुछ सहायक हुई थी। पर वैदिक धर्म की विरोधिता करने पर भी बौद्ध धर्म, वैदिक धर्म तथा पौराणिक ब्राह्मण प्रवृत्ति को लड़े न हिला सका, इसके कई कारण हैं, जिनमें कुछ सामाजिक स्थितियाँ, कुछ पौराणिक धर्म के गुण तथा कुछ बौद्ध धर्म की निजी कमियाँ मानी जा सकती हैं।

प्रियदर्शी अशोक के बाद बौद्ध धर्म को जो प्रबल राजाश्रय मिला, वह पुष्यमित्र के प्रसिद्ध राजा कनिष्क का व्यक्तित्व था। कनिष्क ने अशोक के कपूर के काम को पूरा किया, उसने बौद्धधर्म का प्रचार करने के लिए बौद्ध भिक्षुओं को मध्यएशिया, चीनी तुर्किस्तान, कोरिया तथा चीन भेजा। यही नहीं चीन के माघ स्थापित मैत्री तथा वैवाहिक सम्बन्ध ने भी कनिष्क के इस कार्य में बहुत बड़ी सहायता की। जहाँ अशोक भारत के दक्षिण लङ्का तथा सुन्दर पूर्व ब्रह्मदेश, चम्पा, इन्द्राव, धवर्द्धीप, भुवर्णद्वीप में बौद्धधर्म का प्रचार करने में अधिक सफल हुआ, वहाँ कनिष्क ने तथ्यागत के अनुधर्म को मध्य एशिया में फैलाया तथा चीन में उसके समर्थन का महत्त्वपूर्ण कार्य किया। उसने बौद्ध भिक्षुओं, पण्डितों व दार्शनिकों की सभा बुलाकर बौद्ध धर्म के धार्मिक तथा दार्शनिक भिन्नान्तों वी भीमामा को प्रथम दिया और अश्वघोष जैसे महात्मा कवि, दार्शनिक तथा पण्डित के निरीक्षण में भगवान् बुद्ध के वचनों को ठीक दार्शनिक भित्ति देने में सहायता की। अशोक तथा कनिष्क के समय के बीच निश्चय ही ब्राह्मण धर्म बौद्धधर्म को बदलित करने के लिए अनेक प्रयत्न कर चुका होगा। निन्तु बौद्ध भिक्षुओं के पवित्र, त्यागपूर्ण तथा निरालस चरित्र, बौद्धधर्म का भ्रातृभाव, विश्वप्रेम, करुणा का सिद्धान्त तथा बौद्धभिक्षुओं एवं अनुयायियों का अपने धर्म के प्रचारार्थ किया गया अदम्य उत्साह, बौद्ध धर्म की उन्नति उस समय तक करता ही रहा, जब तक बौद्ध भिक्षुओं का यह उत्साह

समाप्त न हो सका तथा उनका चारित्रिक अछ पतन उनके नैतिक स्तर को न गिरा सका। फलतः इस काल में एक ओर बौद्ध धर्मानुयायी तथा दूसरी ओर ब्राह्मण पौराणिक धर्म के मानने वाले लोग भी इन दोनों के बीच की गहरी खाई पाटने की चेष्टा में रहे होंगे। पुराणों में भगवान् सुगुप्त को विष्णु के २४ अवतारों की तालिका में एक स्थान देना इस प्रवृत्ति का एक पहलू है तथा महायान सम्प्रदाय में संस्कृत भाषा की प्रतिष्ठापना और ब्राह्मण धर्म की भांति भगवान् बुद्ध की भक्तिमय (साकारोपासनात्मक ?) अर्चना इसी प्रवृत्ति का दूसरा पहलू। महाराज कनिष्क के समय में हमें इस प्रवृत्ति के बीज फूटते दिखाई देते हैं और इस प्रवृत्ति के अद्भुतों में अश्वघोष का दार्शनिक तथा कवि एक महत्त्वपूर्ण व्यक्तित्व है।

अश्वघोष का काल व जीवनवृत्त

संस्कृत साहित्य के प्राचीनतम कवियों में अश्वघोष उन इने-गिने व्यक्तियों में से हैं, जिनके रचनाकाल के विषय में विद्वानों में अधिक मतभेद नहीं। बौद्ध ग्रन्थों ने अश्वघोष के विषय में आवश्यक जानकारी को सुरक्षित रखा है और यही नहीं, अश्वघोष के ग्रन्थों की भी मूल तथा अनुवादरूप में सुरक्षित रखा है। यह दूसरी बात है, कि बौद्ध किंवदन्तियों के कारण कई ग्रन्थ, जो अश्वघोष की रचनाएँ नहीं, अश्वघोष के नाम पर प्रसिद्ध कर दिये गये हो तथा कुछ दूसरे समसामयिक बौद्ध व्यक्तियों को अश्वघोष के साथ घुला-मिला दिया गया हो। पर इतना होने पर भी यह तो निश्चित-सा है कि अश्वघोष कनिष्क के समकालीन थे। चीन में सुरक्षित परम्परा के अनुसार अश्वघोष महाराज कनिष्क के गुद थे। कुछ लोगों के मतानुसार अश्वघोष ही महायान सम्प्रदाय तथा माध्यमिक शून्यवाद के मूल प्रवर्तक थे। पर इस विषय में विद्वानों के दो मत हैं। माध्यमिक शून्यवाद के प्रवर्तक नागार्जुन थे। यह महायान शाखा का दर्शन है। इसलिए कुछ लोगों ने अश्वघोष को महायान सम्प्रदाय का प्रवर्तक मानकर उन्हें माध्यमिक शून्यवाद से भी सम्बद्ध कर दिया है। कुछ विद्वान् अश्वघोष को महायान सम्प्रदाय का अनुयायी मानने की भी तैयार नहीं तथा इनके मतानुसार महायान सम्प्रदाय का उदय अश्वघोष के समय तक न हुआ था तथा अश्वघोष के लगभग १०० वर्ष बाद का है। इस मत के मानने वाले

विद्वान् प्रसिद्ध बौद्धशास्त्रिक ग्रन्थ 'महायान-त्र्यदोत्पाद-संग्रह'^१ की अश्वघोष की कृति मानने के लिए तैयार नहीं। इस मन के प्रबल पौषकों में अध्यापक विटरनित्स तथा तकाकुसु हैं। जब कि इस ग्रन्थ के चीनी अनुवाद के आधार पर आगल अनुवाद के उपस्थापक प्रो० सी० मुजुकी के मतानुसार इस ग्रन्थ के रचयिता अश्वघोष ही थे। इस प्रकार अश्वघोष का महायान सम्प्रदाय के विकास में एक महत्त्वपूर्ण योग रहा है, यह अनुमान अनुचित न होगा तथा इसकी पुष्टि अश्वघोष के काव्यों से भी हो जाती है।

अश्वघोष सुवर्णाक्षी के पुत्र थे तथा इनका जन्मस्थान साकेत (अयोध्या) था। ये भामि, भद्रन्त, महापण्डित, महावादिन् तथा महाराज आदि विरुद्धों से अलङ्कृत थे। सौन्दरानन्द महाकाव्य की पुष्पिका तथा बुद्धचरित के अनुपलब्ध मूल के तिब्बती अनुवाद के आधार पर डॉ० जौन्स्टन कृत आगल अनुवाद की पुष्पिका से यह स्पष्ट है कि वे साकेतक थे तथा उनकी माता का नाम सुवर्णाक्षी था।^२

अश्वघोष निश्चितरूप से नागार्जुन से प्राचीन हैं तथा नागार्जुन का उल्लेख हमें जगम्पेदस्तूप के लेख में मिलता है, जो उसके प्रशिष्य के द्वारा उत्कीर्ण कराया गया है। इस स्तूप के लेख की तिथि ईसा की तीसरी शती मानी है तथा इसके आधार पर नागार्जुन की तिथि ईसा की दूसरी शती सिद्ध होती है। अश्वघोष नागार्जुन से लगभग दो पीढ़ी पुराने होंगे तथा इस तरह उनका समय कनिष्क के राज्यकाल के समीप ही आता है। इस आधार पर भी यह सिद्ध होता है कि अश्वघोष कनिष्क के समसामयिक थे तथा उनका काल ईसा की प्रथम शताब्दी है।

अश्वघोष के इस काल के विषय में अन्य अन्तरङ्ग तथा बहिरङ्ग प्रमाण भी दिए जा सकते हैं। प्रथम, ईसा की पाँचवीं शती में बुद्धचरित का चीनी अनुवाद हो चुका था, अतः इससे पूर्व अश्वघोष का काव्य

१. यह मूल ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है। इसका परमार्थरुन चीनी अनुवाद उपलब्ध है, जिसके आधार पर हमें दो आगल अनुवाद मिल रहे हैं। एक जापानी विद्वान् सी० मुजुकी ने किया है, दूसरा रिचर्ड्स ने।

२. 'भार्यमुवर्णाक्षीपुत्रस्य साकेतकस्य मिथौरावाक्य-भद्रन्ताभरोपस्य महाकवेर्वादिनः कतिरियम्'। (सौन्दरानन्द, विश्वोत्थिता इटिका संस्करण १९३९। पृ० १२६)

अत्यधिक लब्धप्रतिष्ठ हो चुका था। दूसरे, बुद्धचरित महाकाव्य का अन्तिम १८वाँ सर्ग अशोक की संगीति का वर्णन करता है। फलतः अश्वघोष अशोक के पश्चाद्भावी थे। तीसरे, अश्वघोष तथा कालिदास की शैलियों की तुलना से पता चलता है कि अश्वघोष की कला कालिदास की कला की भूमि तंदार करती है। सम्भवतः कुछ लोग अश्वघोष को कालिदास का ऋणी मानना चाहें, किन्तु अश्वघोष में उपलब्ध आर्थ प्रयोग, (जो कालिदास में बहुत कम हैं, यो कहिए ह ही नहीं) तथा अश्वघोष की कला के सुन्दरे सौन्दर्य (रफ ब्यूटी) की अपेक्षा कालिदास का अत्यधिक स्निग्ध सौन्दर्य (पोलिशड ब्यूटी), अश्वघोष की प्राभाविता को पुष्ट करते हैं। चौथे, बौद्धपरम्परा के अनुसार महाकवि अश्वघोष कनिष्क के समकालीन थे। पाँचवें, अश्वघोषकृत शारिपुत्र-प्रकरण के आधार पर प्रो० ल्यूड्स ने यह कल्पना की है कि उसकी रचना कनिष्क या ह्विष्क के समय हुई थी। छठे, मातृचेट की 'षतपञ्चाशिका' की शैली अश्वघोष की शैली से स्पष्टतः प्रभावित जान पड़ती है। डॉ० जोन्स्टन के मतानुसार मातृचेट कनिष्क का समकालीन था। सम्भवतः अश्वघोष तथा मातृचेट या तो समसामयिक थे, या इनमें एक-आध पीढ़ी का ही अन्तर था।

रचनाएँ

महान् व्यक्तित्वों की पूजा या उनके प्रति आदरभाव प्रत्येक देश की विशेषता रही है। भारत इसके लिए अत्यधिक प्रसिद्ध है और कभी-कभी यह प्रवृत्ति इतनी अत्युक्तिपूर्ण हो जाती है, पुराने ऐतिहासिक व्यक्तित्वों के साथ इतनी क्षिपदन्तिर्याँ जोड़ दी जाती हैं, कि सत्यता का सूर्य इस हिरण्मय पात्र से ढँक जाता है, बाहर की समाचम भर रहती है, जो वंशक की केवल अभिभूत कर रह जाती है। कालिदास के ऊपर इसी प्रवृत्ति की इतनी विशिष्ट कृपा हुई, कि विश्व की प्रथम श्रेणी के इस महाकवि की तिथि व जीवनवृत्त पता नहीं कितनी तामसी परतों के नीचे दब गया और वह केवल अनुमान तथा कल्पना का ही विषय रह गया। हर्ष का विषय है, अश्वघोष पर यह कृपा उस हद तक न हुई, पर वे भी इससे बच न पाये। अश्वघोष जैसे महान् दार्शनिक के नाम से कई बौद्ध दार्शनिक ग्रन्थ प्रसिद्ध हो गये, ठीक वैसे ही जैसे कालिदास के नाम से दो कौड़ी के चमत्कारी चित्रकाव्यों, ज्योतिःशास्त्र के प्रबन्ध आदि को घोषित किया जाने लगा। अश्वघोष की कृतियों का उल्लेख

प्रसिद्ध चीनी यात्री इत्सिङ्ग (७ वीं शती) ने किया है, तथा वह परम्परा आज भी चीन में सुरक्षित है। अश्वघोष के नाम से शुद्ध बौद्ध दार्शनिक ग्रन्थों में 'महायान-श्रद्धोत्पादसंग्रह', 'वज्रसूची', 'गण्डीस्तोत्र-गाथा', तथा 'सूत्रालङ्कार' प्रसिद्ध हैं। पर ये चारों ग्रन्थ विवाद के विषय बने हुए हैं। 'महायान-श्रद्धोत्पादसंग्रह' स्वयं उपलब्ध नहीं है। इसका चीनी अनुवाद तथा उसके आधार पर रचित दो आगल अनुवाद प्राप्य हैं। हम संकेत कर चुके हैं कि एक दल इसे अश्वघोष की कृति मानने से सहमत नहीं, दूसरा दल, जिसके मुख्य प्रतिनिधि प्रो० सुजुकी हैं, इसे निश्चित रूप से अश्वघोष की कृति मानता है। यह शुद्ध दार्शनिक ग्रन्थ है। इसके लिखने का कारण तत्काल में प्रचलित बौद्ध भिक्षुओं की दार्शनिक भ्रान्तियों का निराकरण करना है। हीनयानियों की श्रुतियों को देखकर अश्वघोष ने परमार्थ सत्य (तथता) को स्पष्ट करने के लिए इस दार्शनिक ग्रन्थ की रचना संस्कृत में की थी। इसी में सर्वप्रथम भूम्यवादी विचारधारा का संकेत मिलता है, जो नागार्जुन की भूम्यविवर्तवादी माध्यमिक शाखा का मूलधार है। दूसरा ग्रन्थ है 'वज्रसूची' (हीरे की सुई), इस ग्रन्थ में ब्राह्मणधर्म के द्वारा मान्य वर्णव्यवस्था तथा जातिभेद की छोड़/लेदर की गई है। चीनी परम्परा ने इसे अश्वघोष की कृति नहीं माना है, पर किंवदंतियाँ इसे भी अश्वघोष से सम्बद्ध कर देती हैं। वज्रसूची का चीनी अनुवाद जो दसवीं शती के उत्तरार्ध में हुआ था, इसे धर्मकीर्ति^१ की रचना मानता है, जो ठीक जान पड़ता है। 'गण्डी स्तोत्र-गाथा' २९ छन्दों की छोटी रचना है जिसमें अधिकतर सगुण छन्द हैं। बहुमत इसे अश्वघोष की रचना नहीं मानता। 'सूत्रालङ्कार' के विषय में भी ऐसा ही मतभेद है। इसका चीनी अनुवाद जो ४०५ ई० में कुमारजीव ने किया था, इसे अश्वघोष की कृति घोषित करता है। प्रो० ह्यूडम^२ इस मत के विरोधी हैं तथा इसी ग्रन्थ के मध्य एशिया में प्राप्त हस्त-

१. धर्मकीर्ति (छोटी सुई) प्रसिद्ध बौद्ध नैवायिक तथा दार्शनिक थे। वे विशाल-बादी थे, तथा इन्होंने न्यायविन्दु, प्रमाणवार्तिक, प्रमाणवार्तिकस्वरूपि तथा बादन्याय की रचना की थी। अन्तिम तीन ग्रन्थ महापण्डित राजकुल मारुत्पायन ने निम्बन से खोज निकाल कर प्रकाशित किये हैं। धर्मकीर्ति आराधनधर्म व्यवस्था के प्रबल विरोधी थे। इन मन्त्रों में उनका यह पद्य प्रसिद्ध है :—

वेदप्रमाणं बन्धविषयं कर्तृवादः स्नानधर्मच्छायाविवादावलेपः ।

सन्नाधारमभः पापहानाव चेति धम्मप्रदानपित्र चिदानि जाह्वे ॥

लेखों के आधार पर वे इसे अन्य बौद्ध विद्वान् कुमारलात की रचना मानते हैं।

महाकवि अश्वघोष की साहित्यिक रचनाओं की प्रामाणिकता के विषय में यह ध्यातव्य नहीं है। यह निश्चित है, कि बुद्ध चरित, सौन्दरानन्द तथा शारिपुत्रप्रकरण (शारदतीपुत्रप्रकरण) तीनों सुवर्णाक्षी के पुत्र साकेतक महा-वादी आर्य भदन्त अश्वघोष की कृतियाँ हैं। इनमें प्रथम दो महाकाव्य हैं; तीसरी कृति प्रकरण कोटि का रूपक। शारिपुत्रप्रकरण की खण्डित प्रति की खोज प्रो० ल्यूइस ने मध्यएशिया-तुर्कान में की थी। इसी रूपक के साथ दो अन्य खण्डित नाटकों की उपलब्धि भी उन्हीं तालपत्रों में हुई है; जिनमें एक 'प्रबोधचन्द्रोदय' जैसा 'अन्यापदेशी' (एलेगोरिक) नाटक है, जहाँ कीर्ति, धृति आदि भाग्य भूतंरूप में आते हैं, दूसरा एक प्रकरण-सा नाटक है, जिसमें लफङ्ग, विट, विद्रूपक आदि का जमघट है। शारदतीपुत्रप्रकरण तथा इस नाटक को डॉ० कीप ने 'गणिका-रूपक' (हेटेरा ड्रामा) कहा है। ऐसा अनुमान किया जाता है कि ये दोनों भी अश्वघोष के ही किन्हीं नाटकों के अंग हैं।

१. बुद्धचरित

यह २८ सर्ग का महाकाव्य है, जिसमें भगवान् बुद्ध के जीवन, उपदेश तथा सिद्धान्तों का काव्य के बहाने वर्णन है। धर्मक्षेत्र नामक भारतीय विद्वान् (४१४-२१ ई०) के द्वारा किये गये इस काव्य के चीनी अनुवाद में तथा सातवीं आठवीं शती में किये गये तिब्बती अनुवाद में इसके २८ सर्ग हैं। चीनी यात्री ह्वेनत्संग ने भी काव्य को बृहदाकार बताया है। पर संस्कृत काव्य में केवल १७ सर्ग हैं, जिनमें अन्तिम चार सर्ग १९वीं शती के प्रारम्भ में अमृतानन्द द्वारा जोड़े गये हैं। म० म० ह्युप्रमाद शास्त्री द्वारा प्राप्त ग्रन्थ चौदहवें सर्ग के मध्य तक ही रह जाता है। प्रथम सर्ग भी पूरा नहीं मिलता। काव्य के प्रथम पाँच सर्गों में जन्म से लेकर अभिनिष्क्रमण तक की कथा है। इसमें अन्तःपुरविहार (२ सर्ग), सवेगोत्पत्ति (३ सर्ग), स्त्रीनिवारण (४ सर्ग) तथा अभिनिष्क्रमण वाला पञ्चम सर्ग काव्य-कला की दृष्टि से अत्यधिक सुन्दर हैं। छठे तथा सातवें सर्ग में कुमार का तपोवनप्रवेश है, अष्टम में अन्तःपुर का विलाप, नवम में कुमार के अन्वेषण का प्रयत्न, दशम सर्ग में गौतम का मगध, जाना, एकादश में कामनिन्दा, द्वादश में महर्षि अराड के पास शान्ति-प्राप्ति के

लिए जाना, त्रयोदश में भार-पराजय तथा चतुर्दश सर्ग के प्राप्त अश में बुद्धत्व-प्राप्ति है। इसके बाद का अश, जो डॉ० जॉन्स्टन के आगल अनुवाद से प्राप्त होता है, बुद्ध के शिष्यों, उपदेशों, सिद्धान्तों तथा निर्वाण का वर्णन और अशोक के काल तक सङ्घ की स्थिति का चित्र है।

काव्य की दृष्टि से बुद्धचरित में प्रथम पाँच सर्ग, अष्टम सर्ग तथा त्रयोदश सर्ग के मारविजय का कुछ अश सुन्दर तथा महत्वपूर्ण है। बाकी सारा बुद्धचरित धार्मिक तथा दार्शनिक ग्रन्थ-सा हो गया है और 'धार्मिक-नीतिवादी' (एथिलिजिओ-मेडेगोगिक) अधिक बन गया है। यही कारण है, समग्र रूप में सौन्दरानन्द बुद्धचरित की अपेक्षा अधिक ललित तथा काव्यमय है, यद्यपि वह भी इस प्रशंसा से अछूता नहीं है। किन्तु, बुद्धचरित में जी काव्य-कौशल मिलता है, वह अम्बघोष के कवित्व का परिचायक निःसन्देह है। अम्बघोष जन्तु से कवि थे, इस विषय में दो मत नहीं हो सकते।

२. सौन्दरानन्द

यह १८ सर्गों का महाकाव्य है। नेपाल के राजकीय पुस्तकालय में प्राप्त दो हस्तलेखों के आधार पर म० म० हरप्रसाद शास्त्री ने इसका प्रकाशन बिब्लिओपेका इंडिका में कराया है। सौन्दरानन्द में योतम बुद्ध के विमातृज भाई नन्द तथा उसकी पत्नी सुन्दरी की कथा है। नन्द तथा सुन्दरी एक दूसरे के प्रति उसी तरह आसक्त हैं, जैसे चक्रवाक तथा चक्रवाकी।^१ एक के बिना दूसरे की चैन नहीं। नन्द तथा सुन्दरी के इस प्रेम की आधार-भूमि को लेकर नन्द की प्रवृत्ता का वर्णन कवि का अभीष्ट है। प्रथम तीन सर्गों में शाक्यों की वशपरम्परा, सिद्धार्थ जन्म, सिद्धार्थ के अभिनिष्क्रमण तथा बुद्धत्व-प्राप्ति के बाद कपिलवस्तु आने का बड़े सरनरे ढङ्गसे, किन्तु ललित और काव्यमय वर्णन है। बुद्धचरित के पूर्वार्ध की कथा ही यहाँ संक्षेप में बही गई है। चतुर्थ सर्ग में नन्द तथा सुन्दरी के विहार का वर्णन है। विहार करते समग्र ही कोई दासी नन्द को आकर यह सूचना देती ॥ कि बुद्ध भिक्षा के लिए उसके द्वार पर आये थे, पर भिक्षा न मिलने से चले गये। नन्द दुखी होकर क्षमा माँगने बूड़ के पास जाना चाहता है। जाने के लिए वह सुन्दरी से विदा लेता है और सुन्दरी

१. स चक्रवाक्येव हि चक्रवाकान्तया समेतः प्रियदाई प्रियाईः ॥ (सौन्दरा० ४.२)

उसे इस शर्त पर छोड़ती है कि उसके विशेषक (चन्दनपत्रावली) के सूखने के पहले ही वह लोट आये। पञ्चम सर्ग में नन्द जाता है, मार्ग में बुद्ध को देखकर प्रणिपात करता है। बुद्ध उसके हाथमें भिक्षापात्र रख देते हैं। वे उसे ले जाकर धर्मदीक्षित कर भिक्षु बना देते हैं। अनिच्छुक नन्द के सिर के बाल घोट दिये जाते हैं और वह बेचारा टपाटप आँसू गिराता रहता है :—

अथो हतं तस्य मुखं सवाल्यं प्रवास्यमानेषु शिरोरुहेषु ।

वक्राप्रनालं नलिनं तडामे वर्षोदकविलग्नमिवावभासे ॥ (५.५२)

(बालों की बिदाई पर उस नन्द का आँसुओं से भरा रुआँसा मुँह इस तरह मुशोभित हुआ, जैसे तालाब में वर्षों के पानी से भीगा, टेढ़ी नाल वाला कोई कमल हो ।) ।

षष्ठ सर्ग में सुन्दरी के बिलाप का वर्णन है। सप्तम सर्ग में घर भागने की इच्छा वाले नन्द की चेष्टा, तथा अष्टम सर्ग में किसी श्रमण के द्वारा नन्द को दी गई शिक्षा का वर्णन है, जो नवें सर्ग तक चलता है। दशम सर्ग में इसका पता बुद्ध को लगता है तथा बुद्ध नन्द को बुलाकर उसे लेकर योग-विद्या से आकाश में उड़ जाते हैं। वे हिमालय के ऊपर निर्मल आकाश में, सरोवर में पंखों की फौलाकर तथा एक दूसरे से सटाकर विचरते हुए दो चक्रवाकों से दिखाई देने हैं।^१ बुद्ध हिमालय की तटी में एक पेड़ पर बँठी कानी बन्दरी को दिखाकर पूछते हैं, 'क्या सुन्दरी इससे अधिक सुन्दर है' नन्द 'हाँ' कहता है। तब वे उसे स्वर्ग की अप्सराएँ दिखाते हैं, जिन्हें देखकर नन्द सुन्दरी को भूल जाता है तथा उन्हें प्राप्त करने की लालायित हो जाता है। बुद्ध उसे बताते हैं कि उन्हें तपस्या करके प्राप्त किया जा सकता है। द्वादश सर्ग में कोई भिक्षु उसे उपदेश देता है कि अप्सरा के लिए तपस्या करने से नन्द की बिल्ली उड़ रही है। नन्द में ज्ञानोदय होता है। वह बुद्ध के पास जाता है। तेरहवें सर्ग से सोलहवें सर्ग तक बुद्ध का उपदेश तथा आर्य सत्य का वर्णन है। सप्तदश तथा अष्टादश सर्ग में परम शान्ति के लिए नन्द की तपस्या, मारजय तथा

१. काषायवस्त्रो कनकावदातौ विरेवतुस्तौ नभसि प्रसन्ने ।

अन्योन्यसुदिलम्बविस्तीर्णपथौ सरः प्रकीर्णविव चक्रवाकी ॥ (सौन्दर्य १०.४)

विगतमोहस्थिति का वर्णन है ।^१ अन्त में दो पद्यों में कवि ने काव्य के लिखने के कारण का संकेत किया है ।

३. शारिपुत्रप्रकरण

शारिपुत्रप्रकरण की खण्डित प्रति (जो प्रो० ल्यूड्स को तुर्कान में मिले तान्पथी पर अङ्कित थी) से यह पता चलता है कि यह नौ अङ्कों का प्रकरण था । प्रकरण में मध्ययुग के जीवन के साथ भुख्ते, लफ्फे, बेरयाँ, चोर, जुमारी, शराबी आदि लोगों के समाज का चित्रण होता है, जिसका प्रोत्कम्प हमने गूत्रक के 'मृच्छकटिकम्' में उपलब्ध होता है । शारिपुत्रप्रकरण में मोदगन्यायन तथा शारिपुत्र के बुद्ध के द्वारा शिष्य बताया जाने की कथा है । इसमें विद्रूपक का प्रयोग है, जो दूसरे 'गणिका रूपक' में भी है । पर इस प्रकरण की कथा शृङ्गार से शान्त की ओर बढ़ती बतायी गयी है । दूसरा गणिका-रूपक वेश्या, विद्रूपक, ब्राह्मण (या वैश्य ?) सोमदत्त नामक नायक, राजकुमार, दासी, दास, दुष्ट आदि से युक्त है । दोनों नाटकों में प्राकृत का प्रयोग है, जो ३०० कीच के मतानुसार साहित्यिक प्राकृत से पुरानी है ।^२ शैली की दृष्टि से शारिपुत्र प्रकरण तथा अन्य रूपकों की शैली बुद्धचरित तथा सोन्दरानन्द की शैली से मिलती है, जो सभी के एक ही कवि के कर्तृत्व का संकेत करती है । उदाहरण के लिए निम्न स्थल ले सकते हैं ।

‘ले वर्धःपञ्चवारं ज्वलति च मृगपत्रं सन्ध्याम्बुद्वय ॥’

(दूसरा गणिकारूपक)

जिस तरह साँस का बादल एक ओर पानी बरसाता है तथा दूसरी ओर मध्यकालीन भूमि की किरणों से प्रदीप्त होकर अग्नि की तरह प्रज्वलित दिखाई देता है, उसी तरह वह तेजस्वी तथा करुणाद्रं था । इसी तरह से सोन्दरानन्द के इस स्थल की शैली तथा उपमा के प्रयोग को मिलाइये ।

१. इत्यर्हः परममोहस्थित्य शारतुः मूर्ध्ना वचश्च नरणौ च मयं शृणुत्वा ।

स्वस्थः प्रसन्नहृदयो विनिवृत्तकार्यः पार्थान्मुनेः प्रविशथी विमदः करिव ॥

(सोन्दरा० १८, ६१)

२. दे० द० कीचः संस्कृत द्रामा० पृ० ८८

(१९०४ का लैबोरीयार्तिक संस्करण)

युगपज्ज्वलन् ध्वस्तनवच्च जलमवसृजंश्च मेघवत् ।

तत्सकनकसदृशप्रभया स वभौ प्रदीप्त इव सन्ध्या घनः ॥

(सोन्दरा० ३.२४)

सन्ध्या के द्वारा प्रदीप्त मेघ की भाँति एक साव जग्नि की तरह जलते हुए (देशीयमान), तथा मेघ की तरह जल बरसाते हुए, तपे सोने के समान कान्ति से युक्त वे सिद्धार्थ साँझ के बादल से सुशोभित हो रहे थे ।

अश्वघोष का व्यक्तित्व—कवि या कलाकार अपनी कला की यवनिका के पीछे छिपकर अपने व्यक्तित्व को झलक बताता रहता है। विषयप्रधान (Subjective) कृतियों में कलाकार का व्यक्तित्व साफ तीर पर सामने आता है, पर विषयप्रधान (Objective) कृतियों में भी कलाकार का व्यक्तित्व, उसकी रुचि, जीवन सम्बन्धी मान्यता आदि का पता लग सकता है। यह दूसरी बात है कि विषयप्रधान काव्यों के कथाप्रवाह के कारण कहीं उसका व्यक्तित्व गीन बना दिखाई देता है, कहीं सुप्त या तिरोहित हो जाता है, किन्तु समग्र कृति के मध्य में उसकी सरलता दूँदी जा सकती है। बुद्धचरित तथा सोन्दरानन्द से अश्वघोष के व्यक्तित्व, उनकी कलात्मक रुचि तथा सौन्दर्यशास्त्रीय मान्यता, पाण्डित्य, ब्राह्मणधर्म के प्रति आदरभाव तथा कुछ समन्वयवादिता की झलक, जीवन के विषय में दार्शनिक मान्यता आदि पर आवश्यक प्रकाश पड़ता है। इस व्यक्तित्व को हम इन भागों में विभक्त कर देते हैं :—१. धार्मिक उत्साह, २. पौराणिक ब्राह्मण धर्म के प्रति सहिष्णु प्रवृत्ति, ३. दार्शनिक मान्यता, ४. कलात्मक मान्यता ।

१. धार्मिक उत्साह

बौद्धधर्म की उन्नति के विषय में, हम 'धार्मिक उत्साह' का जिक्र कर चुके हैं। अश्वघोष की रचनाओं में यह धार्मिक उत्साह स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है। भगवान् सुगत के उपदेश की अधिक पाठकों के पास पहुँचाना, विशेषतः उन लोगों के पास, जो देशी भाषा (प्राकृत) में लिखे बौद्ध उपदेशों को कुछ उपेक्षा से देखते थे, अश्वघोष का अभीष्ट है। पर इतना ही नहीं, जैसा कि हम आगे देखेंगे, वे काव्य के माध्यम से इस लक्ष्य की पूर्ति करना चाहते हैं। अश्वघोष के काव्य को देखने से पता चलता है कि अश्वघोष को

पनिष्ठ या दार्शनिक नहीं हैं तथा एक बात में वे अग्न्य बौद्ध भिक्षुओं से बढ़कर हैं, वह यह कि भगवान् बुद्ध के प्रति अश्वघोष के हृदय में भक्ति की अपूर्व तरलता विद्यमान है। अश्वघोष का धार्मिक उत्साह इस भक्ति के जाने-बाने में गुंथकर इतना भावात्मक हो गया है, कि उनकी रचना में स्वतः काव्यत्व सक्रान्त हो गया है। जहाँ तक धार्मिक उत्साह का प्रश्न है, अश्वघोष में यह उन्मादी ही जान पड़ता है, जिसका ईसाई धर्म के लिए इनालियन कवि दांते में। यह दूसरी बात है कि काव्य की दृष्टि से दोनों की तुलना करना ठीक न होगा, किन्तु जहाँ तक दोनों के काव्यों की रचना की प्रेरणा का प्रश्न है, मूल में धार्मिक उत्साह ही रहा है। पर अश्वघोष का धार्मिक उत्साह अन्धविश्वास नहीं है, वे ब्राह्मण धर्म के प्रति पूर्ण आदर रखते जान पड़ते हैं, जब कि दान्ते अपने आदरणीय कवि वर्जोन्त की भी इसी तरह नरक में बितान करते हैं, कि वह भगवान् ईसा के चरमविह्वलों पर नहीं चल सका था।

पौराणिक ब्राह्मण-धर्म के प्रति सहिष्णु

विद्वानों का कहना है कि हीनयान शाखा के बौद्धों में अश्वघोष की परमोन्नत सम्मान न मिल सका। इसका कारण यह बताया जाता है कि अश्वघोष ने एक ओर अपने स्वतन्त्र विचारों को व्यक्त किया, दूसरी ओर ब्राह्मण धर्म तथा पौराणिक साहित्य के प्रति वे अत्यधिक उन्मुख थे।^१ बुद्धचरित तथा मौन्दरानन्द के देखने में ऐसा चलता है कि अश्वघोष की पौराणिक ब्राह्मण धर्म का गम्भीर ज्ञान था। ऐसा मुना जाना है, कि बौद्धधर्म की स्वीकार करने के पूर्व आयें प्रदत्त अश्वघोष जाति में ब्राह्मण थे। बुद्धचरित तथा मौन्दरानन्द में समय समय पर नैकेनिय पौराणिक आश्रयानों, वृत्तों तथा घटनाओं एवं बुद्धचरित के द्वावन युग में निर्दिष्ट (साध्य) दार्शनिक सिद्धांतों (जो श्रीमद्भगवद्गीता के दार्शनिक ग्रन्थ से बहुत मिलते हैं) में अश्वघोष का ब्राह्मण धर्म तथा दर्शन का गम्भीर ज्ञान प्रकट होता है। बुद्धचरित तथा मौन्दरानन्द में पौराणिक उपासकों का संकेत बुद्धचरित के प्रथम सर्ग (पद्य ४१-४५), चतुर्थ सर्ग (३२-५०), मौन्दरानन्द के मूलम सर्ग (२६-४५) में स्पष्ट के रूप में देखा जा सकता है, जैसे अनेकों पद्यों में राम-कथा, निब-गात्रोनी-कथा, स्वर्ग, इन्द्र, देवता, अप्सराएँ आदि की पौराणिक मान्यता के विषय में संकेत मिल

१. दाम्पुता : हिन्दू अथ अन्धन विद्वेष, पृष्ठ ७८.

मकते हैं। जब छन्दक के साथ, बुद्ध वन को चले गये और बाद में केवल छन्दक व कन्यक (घोड़ा) लौट कर आये, तो सारी प्रजा ने उसी तरह आँसू गिराये, जैसे पहले राम के वन-गमन पर केवल राम के रथ के ही लौटने पर आँसू गिराये थे।

मुमोक्ष बाष्पं पयि नागरो जनः, पुरा रये दाशरथेरिवागते ॥

(बु० च० ८८)

इसी प्रकार कवि के द्वारा शिवविजय की घटना का संकेत बुद्धचरित के तेरहवें सर्ग के १६ वें पद्य में मिलता है।

शैलेंद्रपुत्रीं प्रति येन विद्वो देवोऽपि क्षम्भुजवलिता बभूव ।

न चिन्तयाम्येष तमेव बाण किं स्यादचित्तो न शरः स एवः ॥ (१३.१६)

‘जिस बाण से विद्व होकर महादेव भी पार्वती के प्रति चञ्चल हो उठे, उसी बाण की वह (सिद्धार्थ) परवाह नहीं कर रहा है ? क्या यही विना चित्त वाला है, या यह बाण वह नहीं है—कोई दूसरा है ?’

यह निश्चित है, कि अश्वघोष के समय तक पुराणों का वर्तमान रूप पल्लवित हो चुका था, चाहे कलेबर की दृष्टि से नहीं, किन्तु पुराणों में दण्डित विषय व आख्यान पर्याप्त प्रसिद्धि पा चुके थे। अश्वघोष के कुछ ही दिनों बाद या उसके आसपास की ही रचना बामुपुराण माना जाता है, जो सबसे प्राचीन पुराण है। वैसे रामायण तथा महाभारत अश्वघोष के काल तक इस रूप में आ चुके होंगे।

३. दार्शनिक मान्यता

अश्वघोष की दार्शनिक मान्यता निःसन्देह बौद्ध दर्शन से प्रभावित है। ये स्वयं बौद्ध दार्शनिक थे। बुद्धचरित में तो अश्वघोष का दार्शनिक स्वर कुछ ऊपर भी उठ गया है। बारहवें सर्ग में अश्वघोष ने बौद्धदर्शन के सिद्धान्तों को बीज रूप में उपन्यस्त किया है। यही पहले पूर्वपक्ष के रूप में (साधुओं के) आस्तिक दर्शन को उपन्यस्त किया है, जिसके प्रति सिद्धार्थ की अभिरुचि नहीं होती। सिद्धार्थ के परमार्थ तथा ज्ञान्ति के विषय में बूढ़ने पर, मुनि अराट जो उपदेश देते हैं, वह साधुओं का ही मत है :—

तत्र तु प्रकृति नाम विद्धि प्रकृतिकोविद ।

पञ्च भूतान्यहंकारं बुद्धिमव्यक्तमेव च ॥^१

‘हे प्रकृति के जानने वाले, पाँचों भूत, अहंकार, बुद्धि तथा अव्यक्त को प्रकृति समझो ।’ पर अव्यक्तोप इस मत से सहमत नहीं हैं, वे आत्मा को अशरीर ‘क्षेत्रज्ञ’ मानने की तैयार नहीं, जो प्रकृति (क्षेत्र) का ज्ञाता है । वे कहते हैं कि शरीररहित क्षेत्रज्ञ जाननेवाला (ज्ञ) है या अज्ञ । यदि वह ‘ज्ञ’ है तो इसके लिए ज्ञेय क्या रहता है और ज्ञेय रहने पर वह मुक्त नहीं है । यदि वह अज्ञ है, आत्मा की कल्पना की कोई जरूरत नहीं ? क्योंकि आत्मा के बिना भी अज्ञान (का अस्तित्व) काठ या दोबार की तरह सिद्ध है ही ।^२

बौद्धदर्शन दुःखवाद के लिए प्रसिद्ध है । बौद्ध दार्शनिक जन्म एवं जीवन दुःख से समवेत मानता है । मीन्द्रानन्द के सोलहवें सर्ग के आरम्भ में अव्यक्तोप ने दुःखवाद के इस सिद्धान्त की बड़ी स्वाभाविक तथा सरल शैली में कौकिक दृष्टान्तों को लेकर समझाया है । पर्वत सदा आकाश में निवास करता है, अग्नि सदा शमी (बेजड़े) के पेड़ में निवास करती है और जल पृथ्वी के अन्तर्गत में रहता है । ठीक इसी तरह दुःख शरीर और चित्त में सदा रहता है । दुःख का शरीर व चित्त के साथवही सम्बन्ध है, जो पवनादि का आकाशदि के साथ । जब तक शरीर व चित्त है, मानव दुःख ही पातन रहता है । मानवजीवन में दुःख की इतनी नियत स्थिति है कि, उसे शरीर और चित्त का स्वभाव, उसका अविच्छेद्य धर्म मानना होगा । जिस प्रकार पानी का स्वभाव (धर्म) द्रवत्व है, पृथ्वी तत्त्व का स्वभाव कठिनत्व है, वायु तत्त्व का धर्म चंचलता है तथा अग्नि तत्त्व का गुण उष्ण होना है, ठीक उसी प्रकार संसार में शरीर व चित्त का स्वभाविक धर्म दुःख है । अतः जब तक शरीर और चित्त है तब तक दुःख रहेगा ।

आकाशयोनिः पवनो यथा हि यथा शमीगर्भस्थो हुतादा ।

भापो ययान्तर्बुध्याशयाश्च ब्रूक्षं तथा चित्तशरीरयोनि ॥

१. बु० च० १२. १८. साथ ही १७, २०. तथा परवर्ती १८८ ।

२. बु० च० १२. ८१-८२ ।

यथा द्रवत्वं कठिनत्वमुर्ध्वा बायोश्चलत्वं ध्रुवमोत्थमानेः ।
यथा स्वभावो हितया स्वभावो दुःखं घरीरस्य च चेतसश्च ॥

(सो० १६-११-१२)

इस दुःखात्मक समार से छुटकारा पाना ही निर्वाण या मोक्ष है। बौद्धों की निर्वाण या मोक्ष की धारणा सर्वथा नवीन है, उनके मतानुसार निर्वाण की न्ययति में क्लेशक्षय हो जाता है; किन्तु यह क्लेशक्षय नैयायिकों की दुःखाभाव वाली स्थिति को तरह नहीं। नैयायिकों की आत्मा की मोक्षदशा 'शिलात्व-मुक्ति'-सी है पर, बौद्धों के निर्वाण की स्थिति में 'आत्मा निर्वाण की दशा में न पृथ्वी में जाती है, न अन्तरिक्ष में न दिशा में, न किसी विदिशा में, किन्तु क्लेश के क्षय से ठीक उसी तरह केवल शान्ति को प्राप्त होती है, जैसे दीपक निर्वृत्ति की दशा में (बुझने पर) न तो पृथ्वी में जाता है, न अन्तरिक्ष में, न दिशा में, न किसी विदिशा में, अपितु तैल के क्षय के कारण केवल शान्ति को प्राप्त होता है ।'^१ मोक्ष या निर्वाण को यहाँ अन्धधोप ने बड़ी सरल भाषा द्वारा दीपक के दृष्टान्त को उपन्यस्त कर समझाया है। बौद्ध दार्शनिक आत्मा को चेतना-प्रवाह मानते हैं तथा अन्य पदार्थों की भांति वह भी क्षणिकवाद के सिद्धान्त से आवद्ध है। इसी को स्पष्ट करने के लिए वे 'दीपकलिका-न्याय' या 'नदीप्रवाहन्याय' का आश्रय लेते हैं। दीपक की ली प्रतिक्षण परिवर्तनशील है, किन्तु प्रतिक्षण परिवर्तित रूप तत्सदृश बना रहने में हमें साद्रूप्य की भ्रान्ति कराता है। नदी का प्रवाह बहता जाता है, पर हम उसे भ्रान्ति से वही पानी समझ बैठे हैं। जीवन कुछ नहीं चेतना (आत्मा) की परिवर्तनशीलता या प्रवाहमयता है और यही दुःख या क्लेश है। जब तक दीपक जलता रहता है, तब तक दीपक को बुझ को तो जलन का अनुभव होता ही रहता है। परम शान्ति तभी होगी, जब आत्मा की क्षणिकता, चेतनाप्रवाह की प्रवहनशीलता शान्त हो जाय और दूसरे शब्दों में 'पुनरपि जननं पुनरपि

१. दीनो यथा निर्वृत्तिमन्युनेनो नैवावनि गच्छति नान्तरिक्षम् ।

दिशं न काञ्चिद् विदिशं न काञ्चिद् श्वेदश्चयात् केवन्मेति शान्तिम् ॥

नया वृत्ती निर्वृत्तिमन्युनेनो नैवावनि गच्छति नान्तरिक्षम् ।

दिशं न काञ्चिद् विदिशं न काञ्चिद् श्वेदश्चयात् केवन्मेति शान्तिम् ॥

(सौन्दरार० १६, २८-२९)

मरण' सदा के लिए मिट जाय। इस दशा में आत्मा (चेतना) कही नहीं जाती, कोई दूसरा स्वरूप नहीं बदलती, न प्रस्तरवाली दुःखाभावमय-दशा की ही प्राप्त होती है, अपितु स्वयं शान्त हो जाती है। पर यह शान्ति बौद्धों के मतानुसार सर्वथा निषेधात्मक (Negative) स्थिति नहीं जान पड़ती। सम्भवतः इसीलिए बाद के माध्यमिक आचार्य नामार्जुन ने 'शून्य' की धारणा को जन्म दिया हो, जो वस्तुतः निषेधात्मक स्थिति न होकर (जैसा कि लोग समझ बैठते हैं), 'स्तुप्कोटिविनिर्मुक्त सत्य (परमार्थ या तथ्यता)' है।

निर्वाण का बुद्धिक दाशैनिक ससार को काम (भार) का राज्य समझता है उसका जय करने पर ही वह परमशान्ति की प्राप्त हो सकता है। यही कारण है, वह काम को जीतने के लिए बद्धपरिकर रहता है। बुद्धचरित के स्याह्वे सगं और सौन्दरानन्द के सातवें, आठवें तथा नवें सर्ग में स्थान-स्थान पर काम की निन्दा की गई है, उसकी भ्रान्त्युत्पादक मरीचिका की निःसारता बताई गई है। सौन्दरानन्द के अष्टम सर्ग में जगत के जाल से छूटकारा पाये मन्द की फिर से उसमें फँसने की चेष्टा के कारण जनित दयनीय दशा को अन्मोक्ति के सुन्दर आलंकारिक ढङ्ग से चित्रित किया गया है।

कृपण क्षत यूषलासतो महतो व्याघ्रभयाद्विनिस्तुतः ।

प्रविबिक्षति वानुरां मृगश्रृणुलो गीतरवेण वक्षितः ॥ (सौन्द० ८.१५)

बड़े दुःख की बात है कि महान् व्याघ्र के भय से छूटकारा पाया हुआ क्षल मृग, मृग की लालसा से युक्त होकर तथा गीतध्वनि से वक्षित होकर फिर से जाल में फँसना चाहता है।

बौद्धधर्म के चार आर्यसत्यो का सबसे सौन्दरानन्द के सोलहवें सर्ग के आरम्भ में मिलता है।^१

बुद्धचरित तथा सौन्दरानन्द दोनों में अश्वघोष का दाशैनिक तथा धार्मिक उत्साह, काव्य का हाथ पकड़कर आया है, किन्तु दोनों की शैली में स्पष्टतः अन्तर दिखाई देता है। बुद्धचरित के अन्तर्गत उपन्यस्त दाशैनिक सिद्धान्त विशेष पाण्डित्यपूर्ण पारिभाषिक शैली में निबद्ध हैं, फलतः वही काव्यत्व नष्ट

१. आधात्मकं दुःखमिदं प्रसक्तं, दुःखस्य हेतुः प्रभवामकोज्जम् ।

दुःखक्षयो निःशरणज्मकोज्ज, आणात्मकोज्जं प्रसमस्य मार्गः ॥

(सौ० १६.४ तथा परवर्ती पद्य)

हो जाता है; पर सौन्दरानन्द के लिए यह नहीं कहा जा सकता । सौन्दरानन्द के दार्शनिक स्थलों में भी शैली की सरलता, स्वाभाविकता तथा कोमलता अधुण बनी रहती है । बुद्धचरित का दार्शनिक बौद्धिक प्रमाणों व शास्त्रार्थों को लेकर चलता है, सौन्दरानन्द का दार्शनिक लौकिक जीवन से गृहीत युक्तियों को लेकर गूढ़ दार्शनिक सिद्धान्तों को हलके फुलके ढङ्ग से समझा देता है । पहले काव्य के दार्शनिक स्थल विद्वानों की चीज है, जब कि दूसरे काव्य के दार्शनिक स्थल जनसामान्य तथा रसिक राहुदय की भी चीज हो गये हैं । सम्भवतः अश्वघोष ने बुद्धचरित की रचना के इस दोष को पहचान लिया था और यही कारण है, सौन्दरानन्द में उन्होंने इन सिद्धान्तों को इस तरह उपन्यस्त किया कि 'मोक्षविधि' को वे जनसामान्य (Layman) के लिए सरल ढङ्ग से समझा सकें । अश्वघोष का यह दूसरा प्रयास पूर्णतया सफल हुआ है । सौन्दरानन्द शैली की दृष्टि से भी बुद्धचरित के बाद की रचना सिद्ध होती है ।^१ बुद्धचरित का कवि परम शान्ति के मन्दिर तक कभी-कभी रमणीय और अधिकतर शुष्क पार्श्वत्य प्रदेश से पाठकों को ले जाना चाहता है, सौन्दरानन्द का कवि एक सीधे मार्ग से ले जाता है, जहाँ चाहे कुछ स्थलों पर मार्ग के दोनों किनारे सुरभित कुसुम से लदी पादपावलिर्याँ न हों, फिर भी मार्ग की सरलता स्वतः पथिक के पैरों को आगे बढ़ने को प्रोत्साहित करती है ।

४. अश्वघोष की कलात्मक मान्यता

काव्य के सम्बन्ध में अश्वघोष की धारणा निश्चित रूप से ठीक वही नहीं जान पड़ती, जो कालिदास की, या भारवि, माघ और श्रीहर्ष की है । कालिदास शुद्ध रसवादी कवि है, भारवि तथा उनके दोनों साथी निश्चित रूप से चमत्कारवादी या कलावादी (अलङ्कारवादी) । अश्वघोष को इन दोनों गेहों में नहीं डाला जा सकता, उनका कलात्मक दृष्टिकोण निश्चितरूपेण उपदेशवादी या प्रचारवादी है । वे काव्यानन्द को, रस को, साधन मानते हैं, कालिदास उसे साध्य मानते हैं । तभी तो अश्वघोष अपने काव्य की रचना का

१. कुछ विद्वान् बुद्धचरित को बाद की रचना मानने हैं । डॉ० कीव का यही मत है (सं. सा. का इतिहास -पृ. २२) । चट्टोपाध्यायजी का भी यही मत है । किन्तु म. म. इरप्रसाद शास्त्री इसे निश्चित रूप से पहली रचना मानने हैं, जो सौन्दरानन्द की शैली की परिपक्वता में स्पष्ट हो जाता है ।

एक मात्र लक्ष्य 'शान्ति' मानते हैं तथा बौद्ध धर्म के मोक्षपरक सिद्धान्तों को सामान्यबुद्धि व्यक्तियों के लिए काव्य के बहाने निबद्ध करते हैं। अश्वघोष ने बताया है कि मोक्ष को लक्ष्य मानकर इन सिद्धान्तों को काव्य के व्याज से इसलिए वर्णित किया जा रहा है, कि काव्य सरस होता है, दर्शन या उपदेश कटु। कवची औपम्य शब्द में मिला देने पर मोठी हो जाती है, इसी तरह बहवा उपदेश भी काव्य के माध्यम से मधुर बन जायगा^१। अश्वघोष के काव्य का लक्ष्य 'रसवे' नहीं, 'व्युपशान्तवे' है। इस तरह लक्ष्य की दृष्टि से अश्वघोष दान्ते या मिल्टन के नजदीक, या जयसी के समीप आते हैं, पर शैली की दृष्टि से नहीं। शैली की दृष्टि से मिल्टन 'कलावादी' है, दन्ते कुछ कुछ अश्वघोष की भाँति हैं। शैली की दृष्टि से अश्वघोष का मत कालिदास के इस मत से मिलता-जुलता है—'किमिव हि मधुराणा मण्डन नाकृतीनाम्।' यही कारण है कि अश्वघोष की कला उपदेशवादी होने पर भी कोरा नीतिग्रन्थ नहीं बन जाती, जो दमनीय परिणति अतिउपदेशवादी कवियों में देखी जाती है। यह इस बात को पुष्ट करती है, कि अश्वघोष कवि-हृदय अवश्य थे। आंग्ल साहित्य के प्रसिद्ध आलोचक व कवि मैथ्यू आर्नल्ड ने 'उदात्त' काव्यों (Classics) की परख के लिए एक मापदण्ड उपस्थित किया है। वे काव्य में जीवन का उदात्त दृष्टिकोण देखना पसन्द करते हैं, जो निश्चित रूप से नैतिक मर्यादा तथा भाग्यता पर आधारित होगा। इस तरह के काव्य ही साहित्य में स्थायित्व प्राप्त कर सकते हैं तथा 'उदात्त कृतियों' की कोटि में आ सकते हैं। 'उदात्तता' के चिह्न हमें अश्वघोष की कृतियों में निश्चित रूप से दिखाई देते हैं, यह दूसरी बात है कि अश्वघोष का बौद्ध धार्मिक दृष्टिकोण उनकी व्यापक दृष्टि की रोक देता है, जो व्यापक जीवन दृष्टि कालिदास में पाई जाती है, उसका यहाँ अभाव है।

^१ इत्येषा व्युपशान्तवे न रसवे मोक्षार्थगर्भा कुनि-
श्रोत्रणा श्रद्धणार्थमन्वमनसः काव्योपचारात्कृता ।
यन्मोक्षार्कलमन्यदन्न हि अथा तत्काव्यधर्मोक्तम्,
पानु निचमिवोषध मधुसुतं हृद्यं कथं स्यादिनि ॥ (मौन्द्र०१८, ६३)

अश्वघोष की काव्यप्रतिभा तथा उनके काव्यों का सौन्दर्य

अश्वघोष के पूर्व संस्कृत साहित्य की विशाल काव्य-परम्परा आदिकवि की अमरकृति तथा व्यास के महाभारत के रूप में विद्यमान थी। यही नहीं सम्भवतः इन आर्य काव्यों के अतिरिक्त लौकिक संस्कृत काव्य-परम्परा भी रही होगी। किंवदन्ती है कि पाणिनि ने 'आम्बवती-परिणय' तथा 'पाताल-विजय' नामक दो महाकाव्यों की रचना की थी तथा कुछ सुभाषित ग्रन्थों में इनके दो-तीन पद्य भी मिलते हैं। परन्तु वे प्रसिद्ध व्याकरण अष्टाध्यायीकार पाणिनि के ही हैं? सम्भवतः वे दासोदुव पाणिनि की रचना नहीं। कालिदास की अश्वघोष से पूर्व (प्रथम शताब्दी ई० पू० में) माननेवाला विद्वानों का दल अश्वघोष की निश्चित रूप से कालिदास का श्रेष्ठ मानना है।^१ पर इस विषय में मेरा निजी मत भिन्न है। कुछ भी हो, इतना तो निश्चित है कि अश्वघोष आदिकवि के महाकाव्य से अत्यधिक प्रभावित रहे हैं। सैली की दृष्टि से भी अश्वघोष की शैली आदिकवि की शैली की तरह सरल वृत्त-रस है तथा उन्हीं की तरह अश्वघोष भी अनेक छन्दों का प्रयोग करते हुए भी अनुष्टुप् का प्रयोग अधिक करते हैं, जो कालिदास के दोनों महाकाव्यों में अश्वघोष जितना पदादा प्रयुक्त नहीं हुआ है।

अश्वघोष के काव्यों की कथा बौद्ध अवदानों से गृहीत है तथा उन्होंने कई स्थानों पर कथा में मामूली हेरफेर भी किया जात पड़ता है। बौद्ध ग्रन्थों में बुद्ध के द्वारा नन्द को प्रदक्षित बेंदरी बिना नाक व बिना कान की है, किन्तु अश्वघोष उसे कानी बताते हैं। अश्वघोष के प्रथम महाकाव्य बुद्धचरित में कथाप्रवाह तथा वर्णन विषय दार्शनिक स्थलों में इतर स्थानों पर अक्षुण्ण दिखाई देता है। ठीक यही याग सौन्दर्यतन्त्र में है। भावित, माप या शोध्य की भाँति यहाँ कथाप्रवाह कोरे शृङ्गारी वर्णनों या चित्रमत्ता के द्वारा रोका नहीं जाता। कथावस्तु-नविधान की दृष्टि में अश्वघोष, कालिदास तथा बाद के पतनोन्मुख

१. इस मत के लिये देखें Date of Kalidasa—Kshetres Chandra Chattopadhyaya. (Reprint from the Allh. Uni. Studies Vol. II 1926) जहाँ १०८२ में १०६ तक प्रो० चट्टोपाध्याय ने कालिदास के प्रति अश्वघोष के ज्ञान की विस्तार में प्रदर्शित करने की चेष्टा की है।

महाकाव्यकर्ताओं में जो भेद है, वह यह है कि कालिदास का वस्तु-संविधान अत्यधिक स्वाभाविक, प्रवाहमय, सरस तथा प्रभावोत्पादक है, कालिदास का कवि न तो अश्वघोष की तरह दार्शनिक सेतु बाँधकर ही कथा की सरिता के प्रवाह को यत्र तत्र रोक देता है, न भारवि, माघ या श्रीहर्ष की तरह कथा के इतिवृत्त का छोड़कर बीच में फूले कमल व उनपर उड़ते भौरों के देखने में ही इतना उलझ जाता है, कि दो-दो, तीन-तीन सर्ग तक कथाप्रवाह रुक-सा जाता है। भट्टि में यह दोष नहीं है, किन्तु वहाँ व्याकरण के नियमों के प्रदर्शन की रुचि, अलङ्कारों का प्रदर्शन, भाषा-श्लेष की चित्रमत्ता पाठक का ध्यान अपनी ओर खींचकर कथा प्रवाह में बाधा डाल देती है। जैसा कि स्पष्ट है, दार्शनिक स्थलों से इतर अंश में अश्वघोष के काव्यों के इतिवृत्त में निःसन्देह प्रवाह है।

जयं भदन्त अश्वघोष मूलतः शान्त रस के कवि हैं। बुद्धचरित तथा सोन्दरानन्द में ही नहीं, तुर्फान से मिले दो प्रकरणों तथा एक अभ्यापदेशी (Allegorical) नाटक के छण्डों से भी यही पुष्ट होता है। पर शान्त रस के रूप में या विरोधी के रूप में अश्वघोष ने दोनों राम्यों में बीर, करुण तथा शृङ्गार रस का निबन्धन किया है। बौद्ध भिक्षु की कृतियाँ होते हुए भी शृङ्गार रस का जो सरस वर्णन बुद्धचरित के तृतीय सर्ग के आरम्भ, चतुर्थ तथा पञ्चम सर्ग में तथा सोन्दरानन्द के चतुर्थ सर्ग तथा दशम सर्ग में मिलता है, वह अश्वघोष के कवित्व की प्रतिष्ठापित करने में अलम् है। यह दूसरी बात है कि भिक्षु अश्वघोष का मन अपने काव्य के नायक सिद्धार्थ की भाँति ही इनमें नहीं रमता। पर अश्वघोष ने नारी के सौन्दर्य को शान्त वंशायुजीत भिक्षु की निगाह से ही नहीं देखा है। पहले वह उसे सरस लौकिक दृष्टि से देखते हैं, पर जहाँ वे शान्त रस के प्रवाह में बहते हैं, नारी उनके लिए 'ज्वर-भाण्ड के समान' दूषित, कलुषित एवं कुरूप हो जाती है। फिर भी शान्त रस के लिए शृङ्गार की सरसता को सर्वथा न कुचल देना भिक्षु अश्वघोष की सबसे बड़ी ईमानदारी है। शृङ्गार के चित्र सरस, भावमय तथा प्रभावोत्पादक हैं और माघ या श्रीहर्ष की तरह ऐन्द्रिय दिलासमय (Voluptuous) नहीं। शृङ्गार के रङ्गीन वर्णनों में अश्वघोष कालिदास के ही सम्प्रदाय के जान पड़ते हैं

जहाँ सरसता तो है, पर वह कुत्सित ऐन्द्रिय रूप धारण नहीं करती^१ अश्वघोष के शृङ्गार रस के वर्णन से कुछ उदाहरण देना पर्याप्त होगा, जहाँ शृङ्गार रस की सरलता रसिक पाठकों के हृदय को आप्लावित करती रहती है :—

मृदुर्मृदुमदव्याजस्तनोलांशुकापरा ।

आलम्परशाना रेजे स्फुरद्विद्युदिव क्षपा ॥ (बु० च० ४ १३)

‘मेरे के बहाने बार-बार अपने नील अङ्गुश को गिराती हुई, कोई स्त्री, जिसकी करघनी दिखाई देती थी, चमकती बिजली वाली रात के समान मुग्धोभित हो रही थी ।’

पणव युवतिर्भुजांसदेसादवाविरासितचारुपाशमन्या ।

सविलासस्तान्तस्तान्तमूर्धोबिबदे कान्तमिवाभिनोय शिष्ये ॥ (बु० च० ५. ५६)

‘दूसरी सुन्दरी, जिसके गले की सुन्दर डोरी (हार) कंधे से गिर गई है, सविलास सुरत के अन्त में धके प्रिय के समान पणव (बाद्ययन्त्र विशेष) को दोनों जाँघों के बीच में दबाकर सो गई ।’

सा तं स्तनोद्धतितहारवद्विस्तवापयामास निपीडय शोभ्याम् ।

कथं कृतोसीति जहास चोच्चैर्मुखेन साचोक्तकुण्डलेन ॥

(सौन्दरा० ४. १९)

‘समा माँगने के लिए पैरों पर गिरते हुए नन्द की, स्तनों के भार से हार को हिलाती हुई (जिसका हार स्तनों के कारण हिल रहा था), सुन्दरी ने दोनों हाथों से आलिङ्गनपाश में आवद्ध कर ‘कैसा बनाया है’ यह कहकर टेढ़े कुण्डल-वाले मुख से जोर से हँस दिया ।’

शृङ्गार के उद्घोषन के लिए नारीसौन्दर्य एक महत्त्वपूर्ण अङ्ग है । विभाव पक्ष में नारीसौन्दर्य का वर्णन अश्वघोष ने कई स्थलों पर मिलता है । सौन्दरा-नन्द के दशम सर्ग में अप्सराओं तथा हिमालय की तलहटी में विचरती किन्नरियों का सौन्दर्यवर्णन सरस है । यहाँ पर तथा बुद्धचरित में रमणियों के

१.-सम्भवतः कुछ विद्वान् कालिदास के शृङ्गार वर्णनों में कुछ ऐन्द्रिय रसक दूँध निकालते, (विशेषतः कुमारस० का अष्टम सर्ग तथा रघु० का १९ वाँ सर्ग), किन्तु मैं यहाँ कालिदास के सनम शृङ्गारवर्णन में स्थित अन्तःप्रवृत्ति का सूकेत करना चाहता हूँ, जो सरस विद्यामय शृङ्गार होने हुए, भी दूषित मतोर्ध्वत्ति से समवेत नहीं है । यह दूसरी बात है कि अश्वघोष में शृङ्गार कहीं कहीं धार्मिक नैतिकता (Puritanism) से अभिभूत हो जाता है, कालिदास में नहीं ।

सौन्दर्यदर्शन में अवधोप ने अलंकृत शैली का प्रयोग किया है। किन्तु उसी अप्रस्तुत योजना स्वाभाविक है, दूरारुढ नहीं।

कासाञ्चिबासां चदनानि रेजुर्वनान्तरेभ्यश्चलकुण्डलानि ।

ध्याविद्वपेभ्य इवाकरेभ्यः पद्मानि कादम्बविघटितानि ॥

(सौन्द० १०. ३८)

‘इनमें से कुछ अप्सराओं के चञ्चल कुण्डल वाले मुख; वन के बीच इसी तरह मुशोभित हो रहे थे, जैसे धने पत्तों वाले कमलाकरो (तालाबों) के बीच हंसों के द्वारा हिलाये हुए कमल।’

शृङ्गार के बाद दूसरा कोमल रस करण है। अवधोप के दोनों काव्यों में दो स्थल^१ कदण रस के हैं। बुद्धचरित में छन्दक सूने घोड़े को लेकर लौटता है। उस स्थल में नागरिक, सिद्धार्थ के पिता-माता तथा यशोधरा का विलाप अत्यधिक मार्मिक है, तथा अवधोप ने आसपास के वातावरण की करण दशा को चित्रित कर उसकी तीव्रता को बड़ा दिया है। नीचे की बस्तूप्रेक्षा महीति तथा मृग केवल आलङ्कारिक चमत्कार न होकर करण के उपयुक्त वातावरण की सृष्टि कर अग्न पुरिनाओं की कदण दशा का चित्र और अधिक मार्मिक बना देते हैं।

इमाञ्च विस्रसिबिडकुबाहुवः प्रसक्तपारावतशोचन्नि स्वना ।

विनाश्रुतास्तेन सहावरोपनेभृशं दन्तोव विमानपङ्कजम् ॥

(बु० च० ८. १७)

‘बपोत-पालिका रूपी भुजाएँ फटकारती हुई, बैठे हुए कबूतरों के चित्ताने के दीर्घ निस्वास वाली ये प्रासाद-पत्तियाँ, सिद्धार्थ से वियुक्त होने के कारण (दुखी होकर) अन्त पुरिकाओं के साथ मानो अत्यधिक रो रही हैं।’

ठीक यही चित्र हम सौन्दरानन्द में भी देख सकते हैं, जहाँ श्वेत के द्वारा घायल बनाये हुए चक्रवाक के कारण दुखी चक्रवाकी के समान मुन्दरी अत्यधिक विलाप करती है और प्रासाद में स्थित, चञ्चल कण्ठ वाले कबूतर मानो उसकी स्पर्धा करते हुए कूजन कर रहे हैं।

१. बुद्धचरित अष्टम सर्ग, तथा सौन्दरानन्द षष्ठ सर्ग।

सा चक्रवाकीव भृशं चुकूज इयेनाप्रपक्षसतचक्रवाका ।

विस्पट्टमानेव विमानसंस्थैः पारावतैः कूजनलोलकण्ठैः ॥

(सोन्दरा० ६. ३०)

दोनों चित्रों कितनी अधिक समानता है, यह सहृदय भावुकों को स्पष्ट हो गया होगा । अश्वघोष का कर्ण सरस है, पर कालिदास जितना मार्मिक^१ नहीं । भवभूति का कर्ण जिसकी मस्कृत साहित्य में बड़ी चर्चा रही है, कालिदास तथा उसी पद्धति के अश्वघोष के कर्णरस की अपेक्षा अधिक भावुक दिखाई देता है । भवभूति का कर्ण रोना-धिल्लाता बहुत है, यह उसका सबसे बड़ा दोष है, चाहे उससे पृथ्वी का कठोर हृदय भी पिघल जाय । इस वाच्य पद्धति की अतिशयता से वहाँ कर्ण को पंनी शक्ति कुछ कुण्ठित हो जाती है, जो कालिदास की व्यञ्जनात्मक शैली में है । अश्वघोष के कर्ण रस के चित्र भी व्यञ्जनावृत्ति का प्रयोग करते जान पड़ते हैं ।

वीर रस का समावेश अश्वघोष के दोनों काव्यों के मार-जय^२ में रूपक के रूप में हुआ है, जहाँ एक साथ शान्त रस तथा वीर रस का साम्य विवेक्षा की दृष्टि से प्रयोग किया गया है । सिद्धार्थ तथा नन्द मार की सेना को, किस सेना तथा युद्ध-सज्जा से जीतते हैं, रूपक अलङ्कार का प्रयोग करते हुए इसका अच्छा वर्णन है । एक उदाहरण दे देना काफी होगा ।

ततः स धोम्यङ्गमितातन्नास्त्रः सम्यक्प्रयानोत्तरवाहनस्यः ।

मार्गाङ्गमातङ्गवत्ता धलेन ज्ञानैः ज्ञानैः धलेशचमूं जगाम् ॥ (सौ० १७.२४)

‘तब ज्ञान के तीक्ष्ण अस्त्रवाले, सम्यक् चारित्र्य के उत्तम वाहन पर स्थित, नन्द ने मार्गाङ्ग रूपी हाथी से युक्त सेना के द्वारा, (शत्रुओं की) धलेश-सेना को धीरे-धीरे आशान्त कर लिया ।’

१. वैसे कुछ लोगों के मन में कुमारभम्भव का रनिविलाप, कालिदास के कर्ण मार्मिक स्थलों में माना जाने पर भी उनका मार्मिक नहीं है, जितना मार्मिक भगविलाप, रघुवंश के चौदहवें सर्ग का मीनासुन्दर बाबा स्वल तथा आकुल के सप्तम अङ्क में शकुन्तला की विरहव्याध्या वाली दशा का वर्णन । रनिविलाप में कर्ण को अति उमकी मार्मिकता की स्तुति दी है । इस विषय के विवेचन के लिए दे० भद्रकावि कालिदास का पारिच्छेद ।

२. ३० च० सर्ग १३, सौ० सर्ग १७ ।

यहां पर कवि का प्रधान लक्ष्य शान्त रस ही है, बीर रस नहीं। शान्त रस के विभाव के रूप में समार की दुःखमयता तथा नारी के सौन्दर्य की वीभत्सता का जो वर्णन बद्धचरित तथा सौन्दरानन्द में हुआ है; वह बड़ा तीव्र है। नन्द को घर आने के लिए तड़फते देखकर कोई भिक्षु नारी के सौन्दर्य की वीभत्सता का वर्णन करके कहता है 'अगर तुम्हारे सामने तुम्हारी सुन्दरी को नज़्दी मलपङ्क से युक्त, लम्बे नाखून, दाँत व बालों वाली वस्त्रों में रख दिया जाय, तो वह तुम्हारे लिए सुन्दर न रहेंगी। कौन मयूग ध्यस्तिकृष्ट घड़े के समान अपवित्रता का संवर्ण करती हुई नारी का स्पर्श करे, यदि वह मक्खी के पंख के समान झीनी चमड़ी से ढँकी न हो।'

मलपङ्कधरा विगम्बरा प्रकृतिसर्पेण खदन्तरोमभिः ।

यदि सा तव सुन्दरी भवेत् नित्यं तैः च न सुन्दरो भवेत् ॥

स्रवतीमशुषि स्पृशेन्व कः सघृणो जगन्तरभाण्डवत् स्त्रियम् ।

यदि केवलम्वा स्वच्छावृता न भवेन्मक्षिकपत्रमात्रमा ॥ (सौ० ८ ५१-५२)

प्रकृति-चित्रण में अश्वघोष का मन रमता नहीं दिखाई देता। बद्धचरित तथा सौन्दरानन्द^१ में कुछ स्थल ऐसे आते हैं, जहाँ कवि प्रकृति के मनोरम दृश्यों की योजना कर सकता था, किन्तु अश्वघोष यहाँ प्रकृति का वर्णन नहीं करते बल्कि उसे कर देते हैं। सौन्दरानन्द के सप्तम सर्ग की प्रकृति प्रियाविरह का अनुभव करते नन्द के लिए उद्दीपन का काम करती है।^२ अश्वघोष में प्रकृति के प्रति वात्मीकि तथा कालिदास जैसा मोह नहीं दिखाई देता। भिक्षु अश्वघोष के लिए सम्भवतः प्रकृति भी विकृति का कारण रही हो। पर इतना तो निश्चित है, कि प्रकृतिवर्णन का जो भेद हमें वात्मीकि तथा कालिदास में मिलता है, उसके बीच अश्वघोष ने भी है। मेरा सात्पर्य यह है कि वात्मीकि प्रकृति को प्रकृति के शुद्ध आवरण की दृष्टि से अधिक देखते हैं; अर्थात् वात्मीकि की प्रकृति आलम्बन अधिक बनकर आती है, उद्दीपन कम। कालिदास में प्रकृति मानव स्वभाव से आकाश होती है, वह मानव के दुःख-सुख से दुःखी-सुखी होती दिखाई जाती है, साथ ही मानव के उद्दीपन की सामग्री के

१. दे० पु० च० सर्ग ३. मयि ७, मी० सर्ग ७, सर्ग १० ।

२. म्थिनः स दीनः मङ्गलारवीध्यामालीनमशुचिः उन्नतपदाशाम् ।

मृश जन्मं युगदीर्घादुः स्यात्सा प्रिया आपमिताचरुर्प ॥ (मी० ७.३)

विशेष लाती है। कालिदास की प्रकृति कुछ स्थलों को छोड़कर उद्दीपन का रूप लेकर अधिक आती जान पड़ती है। अश्वघोष का ऊपर का (सौन्द० मन्त्रम सर्ग का) प्रकृति-वर्णन इसी प्रकृति का सङ्केत करता है। अश्वघोष ने जहाँ सौन्दरानन्द के दशम सर्ग के आरम्भ में हिमालय का वर्णन किया है, उसकी तुलना कुछ बिद्वान् कालिदास के कुमारसम्भव के प्रथम सर्ग के हिमालय-वर्णन से करना चाहें। इस विषय में मेरा निजी मन यह है कि कालिदास के हिमाक्ष वर्णन-सी दृश्यों की विविधता, प्रकृति चित्र के चित्र को उपस्थित कर देने की क्षमता, अश्वघोष के इस वर्णन में नहीं; उसके पद लेने पर सौन्दरानन्द का यह वर्णन शुष्क तथा नीरस (Bore and dry) लगता है।^१

हम बता चुके हैं, अश्वघोष की कलावादी दृष्टि किन प्रकार की है। यही कारण है, अश्वघोष का प्रमुख ध्यान प्रतिपाद्य विषय (Matter) की ओर अधिक है, शैली, अलङ्कार या छन्दोविधान की अभिव्यञ्जनाप्रणाली (Manner) की ओर कम। जिस अलङ्कार का या छन्द का कहीं प्रयोग करना चाहिए, इस सम्बन्ध में अश्वघोष इतने अधिक चिन्तित नहीं है। इसी लिए अश्वघोष के अलङ्कार या छन्दःप्रयोग अपने आप बनते जाते हैं, इनकी कृत्रिमता लक्षित नहीं होती। किन्तु काव्य में धार्मिक तथा दार्शनिक वस्तु (Theme) होने के कारण अश्वघोष के विषय (Matter) तथा विषय-व्यञ्जना (Manner) में कुछ स्थलों पर विचित्र असमानता दिखाई पड़ती है, और इसका प्रमुख कारण एक ओर कवि तथा कलाकार, दूसरी ओर दार्शनिक तथा धार्मिक उपदेशक का विविध समन्वय जान पड़ता है। अश्वघोष स्वयं इन काव्यों को विमल जनता के लिए लिखते हैं, कुछ साहित्यिकों के लिए नहीं, अतः शुद्ध कलावादिना की दृष्टि से इन काव्यों के कलावश की परख करना ठीक नहीं होगा। पर इतना तो निःसन्देह है कि अश्वघोष कवि हैं तथा रसिक साहित्यिक को उनकी कृतियों में कुछ अनुपम गुण दिखाई देंगे। अश्वघोष का बर्णन विषय सर्वथा नीरस नहीं है, उनकी शैली कृत्रिम तथा परिध्रमसाध्य नहीं है, तथा अश्वघोष की अभिव्यञ्जना शैली सरल सरलता से रहित नहीं। यह दूसरी बात है कि अश्वघोष कालिदास की तरह परिपूर्ण कलाकार नहीं हैं, तथा

१. द० सौन्दरानन्द दशम सर्ग ५-१५, यहाँ अश्वघोष अपस्तुत विधान में दो अधिक पंक्तियाँ हैं। कालिदास के हिमाक्ष-वर्णन-मा अनङ्कित, स्वाभाविक किन्तु अत्यधिक प्रभावोत्पादक विषय यहाँ नहीं है।

उच्च कलात्मक गुणों की दृष्टि पर प्रथम कोटि के कवियों में भी नहीं गिने जा सकते किन्तु अश्वघोष की काव्यप्रतिभा स्वाभाविक है, तथा वे कभी भी कठिन शैली का आश्रय नहीं लेते। यही कारण है, अश्वघोष में शास्त्रीय संगीत की कलात्मक परछाई न हो, हृदय से निकली हुई तान अश्रय विद्यमान है।

ऊपर के विवेचन से यह स्पष्ट हो गया होगा, कि अश्वघोष 'अलङ्कारों के लिए अलङ्कारों का प्रयोग' नहीं करने। इतना होने पर भी अश्वघोष में प्रायः सभी प्रमुख साधर्म्यमूलक अलङ्कारों का प्रयोग मिलता है। उपमा^१, रूपक^२, उत्प्रेक्षा^३, व्यतिरेक^४, अपस्तुभप्रशंसा^५ आदि साधर्म्यमूलक अलङ्कारों के अतिरिक्त यत्र तत्र अनुप्रास^६ तथा यमक^७ जैसे शब्दालङ्कार भी अश्वघोष में मिल जायेंगे, यद्यपि अश्वघोष में ये शब्दालङ्कार भी स्वाभाविक रूप से ही आते हैं। यहाँ अश्वघोष के अत्यधिक सुन्दर किन्तु स्वाभाविक अलङ्कारों के एक-दो उदाहरण देना पर्याप्त होगा। निम्न पद्य में उपमा का स्वाभाविक प्रयोग देखिए—

सं गौरवं बुद्धपतं चषयं भाव्यानुरागः पुनरावकथं ।

सौमित्रिभ्यमानावि ययो न क्षयो सरस्तरंगैस्त्वैव रानहंम ॥ (सौ० ४.४२)

‘बुद्ध का गौरव मन्द की एक ओर सींच रहा था, प्रिया का प्रेम दूसरी ओर । अनिश्चय के कारण लहरों में तरते इस की तरह वह न तों जा ही सहा, न ठहर ही सहा ।’

यही उपमा के द्वारा अश्वघोष की केवल चमत्कार बताना अभीष्ट न होकर मन्द की मनोदशा का चित्र खींचना तथा मन के अन्तर्द्वन्द्व का संवेत करवा अभीष्ट है। ठीक इसी तरह बुद्ध के विना भिक्षा लिये लोट जाने की सूचना देने पर, मन्द को जो मनोव्यथा (मनःकम्प) होती है, उसको बताने के लिए भी अश्वघोष ने ऐसी ही स्वाभाविक उपमा का प्रयोग किया है :—

सञ्चाल विप्राभरणाभ्यरक्षकं कल्पद्रुमो घृतं इवानिलेन^१ । (सौ० ४.५१)

रूपक का सुन्दर प्रयोग भी इसी सगं के चौथे पद्य में हुआ है :—

सा हामहसां नयनद्विरेका पीनस्तनाभ्युन्नतपथरोपा ।

भूयो बभासते त्वकुम्भीरितेन स्त्रीपद्मिनी नन्दविवाकरेण ॥ (सौ० ४.५)

१. दं० सौ० ७. ५०-५३ । २. सौ. ३. १४ मध्य ही ४. ४ । ३. सु० च० ८. २० । ४. मीन्द्र० १. १३ । ५. मी० ८. १५-२१ । ६. मी० १०. १३ । ७. सौ. १. १३ ।

‘हास्यरूपी हंसवाली, नेत्ररूपी भीरो से युक्त, पीनस्तनरूपी उठे हुए कमल कोप वाली, वह सुन्दरी रूपी पद्मिनी अपने कुल में उदित नन्दरूपी सूर्य के द्वारा (फिर से) अत्यधिक प्रकाशित हुई ।’

अश्वघोष की भाषा कोमल तथा सरल है, चार या पाँच शब्दों से अधिक सम्बन्ध समास नहीं मिलते । अश्वघोष की भाषा में कुछ ऐसे प्रयोग मिलते हैं, जो बाद के साहित्य में नहीं पाये जाते । अश्वघोष में तर्प, धर्मन्, पुष्पवर्ण, प्रविष्ट जैसे प्रयोग मिलते हैं । इसी प्रकार ‘पैदा होने के लिए’ उप + पद का, समय व्यतीत करने के लिए परि + नी का, तथा निश्चल खड़े होने के लिए स्था का प्रयोग अश्वघोष में मिलता है । अश्वघोष की शैली प्रसाद गुण तथा वैदर्भी रीति से युक्त है, तथा इस दृष्टि से उनकी शैली कालिदास के समीप है । अश्वघोष के छन्दोविद्यान में एक आद्य छन्द ऐसे भी है, जैसे सुवदना, उदयता (सौम्यं तृतीय सर्ग) जिसका प्रयोग कालिदास ने नहीं किया है । अश्वघोष ने सुवदना, शिखरिणी, भार्दूलविक्रीडित, प्रह्विणी, हचिरा, उदयता, सुन्दरी, मालिनी, वसन्ततिलका, वनस्थ, उपजाति, पुष्पिताग्रा, अनुष्टुप् आदि कई छन्दों का प्रयोग किया है । अनुष्टुप् के प्रति अश्वघोष की अधिक रचि है, पर संगीत की दृष्टि से अश्वघोष की प्रह्विणी व हचिरा विशेष सफल हुई है ।^१ सर्ग के अन्त को जहाँ कहीं विशेष प्रभावोपादक बनाना होता है, वही अश्वघोष घास तीर पर हचिरा या प्रह्विणी का प्रयोग करते हैं ।

संस्कृत महाकाव्यों में अश्वघोष की परम्परा

अश्वघोष का स्वयं निश्चित रूप से संस्कृत महाकाव्यकारों की पहली पक्ति में नहीं आ पाता, जिसमें एक ओर रसवादी कालिदास, दूसरी ओर अलङ्कारवादी भारवि, माघ तथा श्रीहर्ष इन चार कवियों का नाम लिया जा सकता है । पर अश्वघोष का अपना एक महत्त्व है, जिसका संकेत हम कर चुके हैं । अश्वघोष में ही सर्वप्रथम हमें कुछ ऐसी काव्य-रुद्धियाँ मिलनी हैं, जिनका प्रयोग कालिदास से लेकर श्रीहर्ष तक मिलता है । इन रुद्धियों में से प्रमुख दो रुद्धियों का संकेत कर देना आवश्यक होगा । बुद्धचरित के तीसरे सर्ग में वनविहार के लिए जाते राजकुमार को देखने के लिए

१. ६० सी० ११. ७३ तथा वही १०. ६४ तथा बुद्ध च० ३. ६४-६५ तथा अन्य स्थल ।

सालापित ललनाओ का वर्णन^१ अश्वघोष की स्वयं की उद्भावना न भी हो, किन्तु यह परम्परा सर्वप्रथम यही मिलती है। यही परम्परा मा रुद्रि हमें रघुवश के सप्तम सर्ग, तथा कुमारसम्भव के भी सप्तम सर्ग में, माघ के तेरहवें सर्ग में तथा शीतल में नैपथ्य के सोलहवें सर्ग के अन्त में मिलती है। दूसरी महत्त्वपूर्ण रुद्रि वृक्षों के द्वारा वस्त्राभरणों को देने की है, जो कालिदास के अभिज्ञान-शाकुन्तल के चौथे अङ्क^२ में भी पाई जाती है। इसका सरोत हम सौन्दरानन्द के दशम सर्ग के निम्न पद्य में पाते हैं :—

हारान् मणोत्तमकुण्डलानि केयूरवदर्याप्यथ नूपुराणि ।

एवविधान्याभरणानि यत्र स्वर्णानुवृणाणि कलन्ति वृक्षाः ॥ (सौ० १०.२३)

‘जहाँ वृक्ष स्वर्ग के योग्य हार, मणि, उत्तम कुण्डल, मुन्दर अङ्गद, नूपुर तथा ऐसे ही अन्य आभूषणों को फलित करते हैं।

संस्कृत साहित्य की महाकाव्य परम्परा के अध्येता के लिए अश्वघोष का महत्त्व केवल इसीलिए नहीं कि वे कवि थे, अपितु इसलिये भी है कि कालिदास की कवित्व-प्रतिभा के अध्ययन के लिए अश्वघोष का वही महत्त्व है, जो मेघसवित्र की नाट्य-प्रतिभा के अध्ययन के लिए मर्तण्ड के नाट्यकर्तृत्व का।



महाकवि कालिदास

संस्कृत साहित्याकाश के यहो तथा उपग्रहों की पट्टि में कालिदास के 'आदित्य' का ज्वलन्त 'विक्रम' अपनी छति से सभी की कान्ति को ध्वस्त कर देता है। उसके तेज में वसन्त के आरम्भ में 'कुवेरगुप्ता दिक्' की ओर मुड़ने हुए 'वृष्णरश्मि' की प्रतिःकालीन सरसता तथा कोमलता है, उसकी कविता के स्पर्शन में 'दक्षिणा दिक्' से बहकर आते हुए 'गन्धर्वाह' की मानस-इन्द्रोदर को गुद-गुदाने की चञ्चलता है। उसकी भाव-सम्पत्ति नया रूपना अनेकों अनुगामी कवियों के द्वारा उपजीव्य बनाई जाने पर भी, शकुन्तला की तरह, किसी के द्वारा न लूँये गये फूल की ताजगी, किन्हीं कठोर बरफ़ों से अकनुपित किसलय की दीप्त कोमलता, वज्र से बिना बिघे रत्न का पानिप, किसी भी लोलुप रसना के द्वारा अनास्वादित अभिनव मधु का माधुर्य तथा अखण्ड सोमाग्यशाली पुष्पों के फल का विशिष्ट समवाय लेकर उपस्थित होती है। सहृदय रसिक 'भोक्ता' के लिए कालिदास में इससे बढ़कर क्या चाहिए? किन्तु, आज का विद्यार्थी, जो कभी रसिकता को छोड़कर समाजविज्ञान के परिपार्श्व में किसी कलाकार की कला की देखना पसन्द करता है, केवल इतने भर-ने कालिदास को प्रथम श्रेणी का कलाकार घोषित न करेगा। वह कालिदास में उसके युग की चेतना दृढ़ता चाहेगा और कालिदास का महत्त्व इसलिए भी बढ़ जाता है, कि संस्कृत कवियों में वही अकेला ऐसा कवि है (बाग को छोड़कर), जिसने अपने युग की चेतना को अपने काव्यों में तरलित कर दिया है। यदि कालिदास संस्कृत साहित्य का चोटी का रससिद्ध कवि है, तो दूसरी ओर भारत के प्राचीन इतिहास के ज्वलन्त युग का दीपस्तम्भ और गौराणिक ब्राह्मणधर्म तथा वर्णाश्रम धर्मका सच्चा प्रतीक। इस दूसरे पक्ष को छोड़ देनेपर हम कालिदासकी कविता की सरस अठगेलियाँ देखकर अपने आपको उसकी करवटों में उलझाते रहें, संस्कृत के इस महान् कवि के व्यक्तित्व को पूरी तरह न समझ पायेंगे तथा कभी-कभी उसके व्यक्तित्व को न जानने के कारण उसके दृष्टिकोण को समझने में भ्रान्त मार्ग का आश्रय ले सकते हैं। कालिदास के व्यक्तित्व को उसके युग से विच्छिन्न करके देखने में भी इसी तरह की भ्रान्ति हो सकती है। कालिदास

की कला तथा उसके कलाकार के व्यक्तित्व की उसके युग के परिपार्श्व में देखना एक निष्पक्ष आलोचक के लिए नितान्त आवश्यक हो जाता है।

महाराज नन्दिक के पञ्चांग भारत का प्राचीन इतिहास कुछ काल के लिए अन्धकार की परतों के नीचे दबा पड़ा रहता है। इस तामसी निशा का भेदन कर गुप्तवश का बालमूर्ध उदित होता है, जो क्रमशः अपने तेज को प्राप्त करता हुआ, एक ओर कविता, सङ्गीत, चित्र, नृत्य आदि कलाओं तथा अन्य शास्त्रों के समल-वन को विकसित करता है, दूसरी ओर प्रजा में समृद्धि, शान्ति तथा अनुराग को सन्तान्त कर देता है। गुप्तकाल की भारतीय इतिहास का स्वर्ण-काल कहा जाता है। एक दृष्टि से यह उपाधि ठीक जान पड़ती है। गुप्तकाल में ही भौषों के बाद सर्वप्रथम समस्त उत्तरी भारत को (कुछ दक्षिणी भाग को भी) 'एकतपत्र' की छाया में लाया गया, अन्य सभी छोटे राजाओं की जीत कर उन्हें करद स्वीकार कर लिया गया, पर 'उनकी मैदिनी का हरण नहीं किया गया।' समुद्रगुप्त के दिग्विजय के बाद साग उत्तरी भारत गुप्तों के साम्राज्य में था। प्रजा के प्रति गुप्त सम्राटों की नीति उदार थी। यही कारण है, इतिहास में वे 'उदार सम्राट' (वेनेवॉलेन्ट मॉनार्क) के नाम से प्रसिद्ध हैं। 'प्रवृत्ति का रञ्जन' वे अपना प्रमुख धर्म समझते थे तथा प्रजा के सुख-दुःख के लिए अपने सुख-दुःख की उपेक्षा करना उनके चरित्र का एक अङ्ग था। दुष्टों की, चोर-डाकुओं की, अपराधियों की, चाहे वे प्रिय व्यक्ति ही क्यों न हों, दण्ड देने में वे अत्यधिक कठोर थे। फलन देश में अपराध, अत्याचार, चोरी आदि समाप्त हो गई थी। गुप्त सम्राटों के समय के भारत की आर्थिक दशा अत्यधिक उन्नत थी। चीन, ब्रह्मदेश, चम्पा, बाली, यवद्वीप आदि पूर्वी देशों तथा मिस्र, रोम, ईरान आदि पश्चिमी देशों के साथ जलमार्ग से व्यापार चलता था, तथा देश में स्थलमार्ग के द्वारा व्यापार व्यवसाय की समृद्धि का पता चलता है। कृषि अत्यधिक उन्नतिशील थी और राजा भूमि की उत्पत्ति का 'पट्टाश' प्रणाली चला करते थे। गुप्तकाल में नागरिकों का जीवन अत्यधिक सुखी तथा विलासमय था। कालिदास के कान्यों में नागरिक जीवन का जो वर्णन उपलब्ध होता है, उससे उस काल की आर्थिक दशा पर प्रकाश पड़ सकता है। नागरिक जीवन कालिदास से सम्भवतः दो या तीन शती पूर्व से ही एक खास 'पैटर्न' (मस्यौन) में ढल चुका होगा, जिसका परिपक्व रूप हमें इस काल में मिलता है। वात्स्यायन का कामभूत जो तिथित रूप से कालिदास

कम से कम दो शती पूर्व की रचना होनी चाहिए, नामरिकों के वृत्त का जैसा सुन्दर विलासमय चित्र अङ्कित करता है,^१ वह कपोलकल्पना तो हो नहीं सकता।

ईसा से दो शताब्दी पहले से ही भारतीय समाज एक निश्चित ढाँचे में ढलने लग गया था। महाभारत के रचनाकाल में (सम्भवत छठी शती ई० पू०), जो सामाजिक स्वतन्त्रता पाई जाती है, वह धीरे-धीरे समय होने लग गई थी ऐसे सामाजिक, नैतिक तथा धार्मिक मापदण्डों की रचना होने लगी, जो समाज को एक ढाँचे में ढाल सकें। सम्भवत ब्राह्मण आर्यों के उदयान के द्वारा, उनके क्रांतिकारी विचारों के द्वारा वैदिक धर्म की ब्राह्मण अवस्था को, वर्णाश्रम धर्म की मान्यता को, जो धक्का लग रहा था, उसे रोकने की आवश्यकता का अनुभव किया जाने लगा था। ईसा की दूसरी शती पूर्व के लगभग ही मनु ने अपने धर्मशास्त्र का प्रणयन किया था, जिसमें वर्णाश्रम धर्म की पुनरुत्थापना की चेष्टा की गई है। यही समाज के नैतिक स्तर को उन्नत करने के लिए दण्ड, प्रायश्चित्त आदि के विधान का सङ्केत किया गया। प्रत्येक वर्ण तथा आश्रम के निश्चित कर्तव्य, विवाहादि के निश्चित सम्बन्ध का सङ्केत करना मनु का सामाजिक दृष्टिकोण स्पष्ट करता है। यद्यपि इस काल का नैतिक आन्दोलन धर्ममूर्तों व गृह्यमूर्तों को ही आधार बनाकर चला था, तथापि कुछ ऐसे परिवर्तन पाये जाते हैं, जो इस काल के निश्चित धार्मिक तथा नैतिक ढाँचे का सङ्केत कर सकते हैं। राजा की दैवी उत्पत्ति वाली धारणा जोर पकड़ने लगी थी, तथा प्रजा को यह निशा दी जाने लगी थी कि राजा उनका पिता है, साथ ही दूसरी ओर राजधर्म की व्यवस्था कर राजा के आदर्श को भी प्रतिष्ठापित किया गया। यह वह काल था, जब राजतन्त्र अत्यधिक जोर पकड़ रहा था। रहे-सहे गणतन्त्र आपस के झगड़ों तथा राजतन्त्र के विरोध के कारण लड़खड़ा रहे थे। कौटिल्य ने बहुत पहले ही गणतन्त्रों की निकृष्ट कोटि की शासनप्रणाली चोपित कर दिया था। मौर्यों ने स्वयं इनके समाप्त करने में हाथ बँटाया था और रहे-सहे गणतन्त्रों का नाश कर राजतन्त्र के उन्नायक गुप्तों ने 'गणारि' की उपाधि धारण की थी। राजतन्त्र की धारणा गुप्तों के समय तक अत्यधिक मजबूत हो गई थी।

इस काल तक भारतीय संस्कृति एक नया रूप धारण कर चुकी थी।

१. दे० वात्स्यायन : कामसूत्र, प्रथम अधिकरण, चतुर्थ अध्याय, पृ० ४२-५८

आर्यों से इतर कई जातियाँ आर्य-समाज में सम्मिलित कर ली गई थी। द्रविड, नाग, यक्ष, गन्धर्व, यक्ष आदि अनेकों विजातीय तत्वों ने भारतीय संस्कृति के रूपनिर्माण में अपूर्व सहयोग दिया था। द्रविडों की शिवपूजा तथा यक्षों एवं गन्धर्वों की वृक्ष-पूजा भारतीय संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अङ्ग बन गई थी। पुराणों में इन सबका समावेश कर एक नये 'भागवतधर्म' की नींव पड़ चुकी थी। कालिदास में विद्युत् तथा शिव की इस समन्वय रूप उपासना का सकेत मिलता है तथा उन्हें एक ही परम सत्ता के भिन्न-भिन्न रूप माना गया है। वृक्षों की पूजा का सकेत कालिदास में कई स्थानों पर मिलता है। बोहद के लिए कामिनीयों के द्वारा तत्तत् प्रकार से अशोकवि वृक्ष की पूजा में, कलान्मक दृष्टि से वसन्तोत्सव कारण रहा हो, किन्तु विद्वानों ने उर्वरता के देवता, यक्ष की उपासना के बीज ढूँढ़े हैं। विद्वानों ने यह भी सिद्ध किया है कि कामदेव का सम्बन्ध भी इन्हीं यक्षों से रहा है, तथा वे उर्वरता के प्रतीक हैं। गुप्तकाल तथा उससे कुछ पहले की शिल्पकृतियों के आधार पर भी इस तथ्य की पुष्टि की गई है।

इसा से दो-तीन सताब्दी पूर्व से ही भारतीय कला का विकास अपनी चरम परिणति की ओर बढ़ने लगा होगा। इसके पहले लक्षण कनिष्क के काल की गान्धार कला में देते जा सकते हैं। गान्धार कला में यूनानी कला तथा रोमन कला का मिश्रण था। पर यह कलासौंदर्य भारत में इतनी व्यापक न हो पाई। गुप्तों के काल में हम स्थापत्यकला, मूर्ति-कला तथा विश्व कला में एक निश्चित मंली मिलती है। इन कलाओं के अतिरिक्त संगीत तथा नृत्य में भी अत्यधिक उन्नति हुई थी। समुद्रगुप्त के निकटो पर उसकी मूर्ति में हाथ की बीणा देखा जाता है। समुद्रगुप्त स्वयं कुशल संगीतज्ञ था। उसके शिलालेख में पता चलता है कि वह स्वयं कवि तथा कवियों का आश्रयदाता था। इस काल में काव्यकला का अत्यधिक प्रभय मिला था। गुप्तकाल में हर्षवर्धन, कालिदास, वामन भट्ट जैसे प्रसिद्ध कवि उत्पन्न हुए थे। वैसे भारवि भी गुप्त-काल के अन्तिम दिनों में अवश्य विद्यमान थे। काव्य के अतिरिक्त दर्शन शास्त्र आदि का भी इस काल में प्रचयन तथा विवेचन तीव्र गति से पाया जाता है। बौद्ध भिक्षु दार्शनिक अमर, दिङ्नाग, वसुबन्धु इसी काल में हुए हैं। पातञ्जल की स्मृति भी इसी काल की रचना है। आस्तिक दर्शनों में साध्य तथा योग की मान्यताएँ पूर्णतः प्रतिष्ठित हो चुकी थी तथा वैरागिक दायण

धर्म के अनुयायी प्रायः साध्य की दार्शनिक धारणा में विश्वास करते थे, ऐसा कालिदास के ग्रन्थों से ही स्पष्ट है। सांख्य दर्शन निश्चित रूप से सबसे पुराना आस्तिक दर्शन है। ऐसा जान पड़ता है, गुप्त-काल से पहले ही सांख्य दर्शन की मान्यताओं में कुछ परिवर्तन हो चुका था। मूल रूप में सांख्य दर्शन अनीश्वरवादी दर्शन था, किन्तु इस काल तक उसमें 'ईश्वर' को स्थान मिल चुका था।

इस प्रकार गुप्तकाल प्राचीन भारतीय इतिहास का उज्ज्वलतम काल है, जिसमें एक ओर समाज का नैतिक, सांस्कृतिक तथा धार्मिक स्तर उन्नत दिखाई देता है, दूसरी ओर कला, काव्य, शास्त्र और विज्ञान की उन्नति। इस काल की युग-चेतना को अपने काव्यों में प्रतिबिम्बित करने में कालिदास पूर्णतः सफल हुए हैं।

कालिदास का काल व जीवनवृत्त

कविकुलचूड़ामणि कालिदास के जीवन तथा तथि के विषय में विद्वानों में ऐकमत्य नहीं है। उनके जीवन तथा काल के विषय में निश्चित मत न बन पाने के कई कारण हैं :—(१) कालिदास ने स्वयं अपने विषय में कुछ नहीं लिखा है, (२) कालिदास के नाम के साथ कई किवदन्तियाँ तथा कृत्रिम रचनाएँ जुड़ गई हैं, (३) संस्कृत साहित्य में बाद में चलकर कालिदास नाम न रह कर उपाधि हो गया है। कालिदास के जीवन के विषय में निश्चित रूप में हम कुछ नहीं जानते। किवदन्तियाँ उन्हें मूर्ख बताती हैं तथा काली के प्रसाद से किस प्रकार वे महान् कवि बने, इसका संकेत देती हैं। कुछ किवदन्तियाँ उन्हें बिद्वान की समा के नवरत्नों में से एक घोषित करती हैं,^१ तो कुछ भोजदेव का दरबारी कवि।^२ कई किवदन्तियाँ उन्हें लङ्का के राजा धातुसेन या कुमारदास का मित्र बताती हैं, तो कई उन्हें 'शेतुबन्ध' महाकाव्य के रचयिता काशमीरराज प्रवरसेन का मित्र तथा मातृचेत से अभिन्न मानती हैं। ठीक यही बात कालिदास के जन्म-स्थान के विषय में है। कुछ उन्हें काश्मीरी मानते हैं, कुछ बंगाली, कुछ मालव निवासी। मेरे मत से कालिदास मालव-निवासी थे। कालिदास के

१. धन्यन्तरिक्षगङ्गासरसिहसङ्कुचेतनभट्टचर्यरकालिदासाः।

स्थानी बराहमिहिरो नृपतेः सुभाषा रत्नानि वी वररुचिर्नव विक्रमस्य ॥

२. दे० भोजप्रबन्ध।

ऋतुसंहार में, जो उनही आरम्भिक काव्य कृति है, इसके मनेत मिल सकते हैं। ऋतुसंहार में वर्णित प्रचण्ड ग्रीष्म काश्मीर में देखने को नहीं मिल सकता, साथ ही ऋतुसंहार में कवि स्वयं कई स्थलों पर स्पष्ट रूप से विन्ध्य पर्वत के वनप्रदेशों का वर्णन करता है।^१ पं० चन्द्रवल्लीजी पाण्डेय ने मुझे बताया था कि वे कालिदास की जन्मभूमि आस्रकूट के आसपास कही मानते हैं, खास उज्जयिनी नहीं, जैसा कि अधिकतर लोग समझा करते हैं। हाँ, उज्जयिनी से कालिदास की मोह अवश्य है। कालिदास ने अपने जीवन में अत्यधिक पर्यटन किया था। यही कारण है, उनके हिमालय के वर्णन स्वभाविकता और सजीवता लिये हैं, वे आँखों से देखे स्थलों के वर्णन हैं।

कालिदास की तिथि के विषय में कई मत रहे हैं, जिनमें प्रमुख मत निम्न हैं :—

(१) फर्ग्युसन, डॉ० हार्नली आदि विद्वानों के मतानुसार कालिदास मालव-राज यशोधर्मन् के समकालीन थे, जिसने छठी शती में हूणों पर विजय प्राप्त की थी तथा हूणों पर प्राप्त विजय की स्मृति में ६०० वर्ष पहले की तिथि देकर मालव सवत् का आरम्भ किया था, जो बाद में विक्रम सवत् के नाम से प्रसिद्ध हो गया। ये लोग अपने मत के पक्ष में रघुवश के अनुसंग से रघुविजय में हूणों का वर्णन उपस्थित करते हैं।^२ किन्तु अब यह सिद्ध हो चुका है कि यद्यपि चौथी शती में हूण भारत में नहीं आये थे, तथापि उत्तर पश्चिमी सीमा में आ चुके थे और कालिदास ने उनका वर्णन वही किया है। कालिदास की छठी शती ईसवी में मानने की धारणा अब खण्डित हो चुकी है।

(२) दूसरा प्रसिद्ध मत कालिदास को ई० पू० प्रथम शती में मानने का है। इन लोगों के मतानुसार कालिदास मालवराज विक्रमादित्य के नवरत्नों में से एक थे। पर पूर्वोदाहृत प्रसिद्ध पद्य के नवरत्नों में कुक्ष नाम अर्नतिहासिक है तथा कुछ इतिहास की दृष्टि से चौथी या पाँचवीं शती ईसवी में सिद्ध होते हैं। इस मत के पक्ष में जो प्रमाण दिये जाते हैं, उनमें खाग-खास प्रमाण ये हैं,

(१) कालिदास ने रघुवश के पष्ठ सर्ग में अवन्तिनाथ का वर्णन करते समय

१. वनानि विन्ध्यानि हरणि मानसं विभूषयान्पुरातप-वैदुःमैः ऋतुसंहार

२. यत्र हूणावरोधना भर्तृमुष्यनविक्रमम् । कशोन्पाट्पादेनि बभूव रघुनेरियम् ॥

उनके 'विक्रमादित्य' विरह का सङ्केत किया है^१ तथा उस वर्णन से अवन्तिराज के प्रति कवि की विशेष श्रद्धा व्यक्त होती है, (२) रघुवश के उसी सर्ग में पाण्ड्य देश के राजा का वर्णन मिलता है। यदि कालिदास का समय चौथी शती माना जाय, तो उस समय पाण्ड्यो का राज्य समाप्त हो चुका था, जब कि ई० पू० प्रथम शती में पाण्ड्य विद्यमान थे^२। किन्तु, कालिदास ने मगध के राजा का भी उतना ही प्रतापी व्यक्तित्व चित्रित किया है, 'जिमके कारण पृथ्वी राजन्वनी कहलाती है' तथा जो राजाओं की नक्षत्रपङ्क्ति में चन्द्रमा के समान द्योतित होता है।^३ पाण्ड्यो के राजा का वर्णन कालिदास ने कुछ काल्पनिक भी माना जा सकता है। यदि हम तरह के सभी वर्णनों को सत्य माना जाने लगेगा, तो श्रीहर्ष में नैरघ के स्वयंवर वर्णन के राजाओं का भी अस्तित्व मानने का प्रसङ्ग उपस्थित होगा।

(१) तीसरा मत कालिदास को गुप्त काल में मानता है। इसमें दो मत हैं, कुछ लोग इन्हें कुमारगुप्त का राजकवि मानते हैं, कुछ चन्द्रगुप्त द्वितीय का। मेरे मन में कालिदास चन्द्रगुप्त द्वितीय के ही राजकवि थे। इस मत की पुष्टि में विद्वानों ने निम्न प्रमाण उद्घोषित किये हैं : (क) कालिदास में कुछ ऐसे ज्योतिषास्त्रीय पारिभाषिक शब्दों, यथा 'जामित्र'^४ आदि का प्रयोग मिलता है, जो भारतीय ज्योतिष की ध्वनियों की देन है; (ख) कालिदास का रघुदिग्विजय समुद्रगुप्त के दिग्विजय का सङ्केत करता है, (ग) कालिदास के नाटक 'विक्रमोर्वशीय' का नामकरण सम्भवतः चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का सङ्केत करता है^५ तथा 'कुमारसम्भव' की रचना कुमारगुप्त के जन्म पर की गई होगी; (घ) भालविकाग्निमित्र का अश्वमेध यज्ञ समुद्रगुप्त के अश्वमेध यज्ञ का व्यञ्जक हो सकता है; (ङ) शैली की दृष्टि से कालिदास की रचना निश्चित रूप में अश्वघोष से परवर्ती है, (च) कालिदास स्वयं अपने भालविकाग्निमित्र में भास सौमित्र तथा कविपुत्र का सङ्केत करते हैं,^६

१. अवन्तिनाभासमुद्रपत्रतु -- -- -- यन्त्रोत्थितो विमानि (रघुवश ६.३२)

२. पाण्ड्योऽयम् आदिनन्दवधः -- -- -- मनिर्जितेनार इन्द्रादिभिः (वही ६.६०)

३. कामं नृपाः सन्तु महेश्वरोऽप्ये -- ज्योतिष्मनो चन्द्रमनेन रात्रिः (वही ६. २२)

४. निषी च जामित्रगुणाग्निनायान् (कुमारसम्भव ७.२)

५. साथ ही मित्राक्ष्ये 'अनुत्सुकः सन् विक्रमलङ्कारः' (विक्रमोर्वशीयः पृ० ३२)

६. भाससौमित्रकविपुत्रादीना प्रबन्ध -- किं कृतोर्जं बहुमानः (भालवि० पृ० २).

वंसे इन कवियों की निश्चित तिथि का पता नहीं, पर भास का समय उनके नाटको की प्राकृत के आधार पर ईसा की दूसरी शती माना जा सकता है, (छ) वातस भट्टि के मन्दसौर शिलालेख की शैली से पता चलता है, कि वह कालिदास का ऋणी है । मन्दसौर का शिलालेख ४७३-४ ई० का है । इससे यह अनुमान हो सकता है कि कालिदास इससे पुराने हैं, (ज) ऐहोल के शिलालेख में कालिदास तथा भारवि का नाम मिलता है, जो ६३४ ई० का है^१ ।

इस सब विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि रघुवश आदि सात काव्यों (तीन नाटको व चार काव्यों) के रचयिता 'दीपशिखा' कालिदास चौथी शती के आस-पास रहे होंगे । बाद के साहित्य से हमें पता चलता है कि बाण के समय तक कालिदास अत्यधिक प्रसिद्ध हो चुके थे । बाण ने स्वयं हर्ष-चरित में कालिदास की कविता की प्रशंसा की है^२ । उसके बाद बाणपतिराज, राजशेखर आदि कवियों ने भी कालिदास की प्रशंसा की है । बाद में आकर कालिदास का नाम इतना प्रसिद्ध हो गया था, कि यह एक उपाधि बन बैठा । राजशेखर लिखते हैं कि उनके समय तक (भृङ्गारी कवि) तीन कालिदास हो चुके थे ।^३ भोजदेव के समय में भी एक कालिदास हुए थे, जिनकी उपाधि 'परिमल कालिदास' थी, तथा जो 'नवसाहसार्ङ्गचरित' के रचयिता थे ।

संस्कृत साहित्य के अन्य कालिदासों से रघुवंशादि के रचयिता कालिदास को अलग करने के लिए इन्हें 'दीपशिखा' कालिदास कहना विशेष ठीक होगा । संस्कृत के प्राचीन पण्डितों ने इन्हें एक सुन्दर उपमा-प्रयोग के कारण यह उपाधि दे दी है । रघुवंश के पष्ठ सर्ग में स्वयंवरवर्णन में कालिदास ने बताया है कि जब इन्दुमती हाथ में वरमाला लिये किसी राजा के पास पहुँचती है, तो वह उसी तरह जगमगा उठता है, जैसे रात में मञ्जारिणी दीपशिखा के प्रकाश में राजमार्ग का आसपास चमक उठता है और जब वह उसे छोड़कर आगे बढ़ जाती है, तो वह विवर्ण हो जाता है ।^४

१. स विजयता रविर्दीर्घः कविनाथितकालिदासभारविकीर्तिः ।

२. निर्गतासु न वा कस्य कालिदामस्य सूक्तिषु ॥
प्रीतिर्मधुरमान्द्रासु मञ्जरीष्विव जयते ॥ (हर्षचरित)

३. शृङ्गारे ललितोद्गारे कालिदासप्रवी किमु ॥

४. मञ्जारिणी दीपशिखेव रात्री यं यं व्यनीयाय पतिवरा मा ।

नरेन्द्रमार्गट इव प्रपदे विवर्णमार्ध स स भूमिपालः ॥ (रघु० पष्ठ सर्ग ६०)

कालिदास की कृतियाँ

वैसे तो कालिदास के नाम से कई कृतियाँ प्रसिद्ध हैं, किन्तु 'दीपशिखा' कालिदास की रचनाएँ केवल ऋतुसंहार, मेघदूत, कुमारसम्भव, रघुवश, माल-विकाग्निमित्र, विजयमोक्षमयी तथा अभिज्ञानशाकुन्तल ही हैं। इनमें प्रथम चार काव्य हैं बाकी तीन नाटक।^१ कालिदास के नाटकों के विषय में यहाँ कुछ नहीं कहना है, क्योंकि कालिदास के नाटककृतृत्व पर हम नाटककारों की श्रेणी में एक स्वतन्त्र परिच्छेद देने जा रहे हैं। यहाँ हम कालिदास के दो महाकाव्यों तथा दो इतर काव्यों के विषय में कुछ कहना चाहेंगे। पहले यह संकेत कर देना आवश्यक होगा कि कालिदास के काव्यों तथा नाटकों के सूक्ष्म अध्ययन पर पता चलता है कि कवि की प्रतिभा किस तरह क्रमशः अभिवृद्ध हुई है, और उसकी कलात्मक परिणति के बीज प्रारम्भिक रचनाओं में ही दृष्टिगोचर होते हैं। ऋतुसंहार कवि की आरम्भिक रचना है, यही कारण है वह कलात्मक

१. किवदन्तिर्षा 'नलोदय' 'राघवकाव्य' 'शृङ्गारनिलक' काव्यों की, श्रुतशेष नामक छन्दःशास्त्र के ग्रन्थ की, 'ज्योतिर्विदामरण' नामक ज्योतिःशास्त्र की रचना की तथा प्रवर्धन के नाम से प्रसिद्ध 'मेघदूत' नामक प्राकृत महाकाव्य को भी कालिदास की ही रचना माना जाता है। मेघदूत के टीकाकार रामसिंह ने इसे कालिदास की रचना मानते हुए लिखा है—'यं पद्ये कालिदासः कविः सुमुखिः पतुनामदवगन्'।^२ पर इसके अतिरिक्त और कोई प्रमाण नहीं। मेघदूत की शैली में पतुनामदवगन् का यमक आदि अलङ्कारों का मोह विशेष पाया जाता है। यही बात नलोदय तथा राघवकाव्य में भी बहुत अधिक पाई जाती है। सरस स्वाभाविक शैली का अधिक कालिदास इस तरह के चित्रकाव्य को जन्म नहीं दे सता—

कश्चिद्न बहुवनं विचरन् वयस्यो वदया वनामवदन्तो विततां वनादान् ।

नर्चरिप्रदुस्तीक्ष्ण समुत्थितं खेना गामिमा मदकलः सकलां बभाषे ॥ (राघवकाव्य)

(बहुन से कमलों में भरे वन में धूमता हुआ कोई मत्स्य नवयुवक आकाश में बादल (देह के शत्रु (अग्नि) के शत्रु (जल) को देने वाले) की विरा देखकर जल से भीगी, कमल के समान मुखवाली नायिका से इस प्रकार की कलापूर्ण वाणी में बोला।)

'नलोदय' महाकाव्य को प्रायः सभी विद्वान् कालिदास की रचना नहीं मानते। नलोदय काव्य में यमक के समग्ररूप का मोह अत्यधिक पाया जाता है। श्री रामनाथ अय्यर के मतानुसार 'नलोदय' की रचना दक्षिण के किसी कवि 'वासुदेव' ने की थी, जिसने दूसरे यमक-काव्य 'मुषिष्ठिरविजय' (काव्यमाला से प्रकाशित) की भी रचना की है। यह कवि कुलसेनर तथा उसके पुत्र राम की राज-समा में नवीं शती के अन्त (?) में रहा होगा। (दे० रायल एशियाटिक सोसायटी, जर्नल १९२५, पृ० २६३)

प्रौढि से रहित है। मेघदूत या कुमारसम्भव की कलात्मक स्निग्धता का वही अभाव है। इसीलिए कुछ विद्वान् इसे कालिदास की रचना नहीं मानते। वे इस विषय में कुछ दलीलें भी देते हैं कि यदि यह कालिदास की रचना होती, तो मल्लिनाथ इसकी टीका क्यों न लिखते तथा आलङ्कारिक अपने लक्षणप्रयोगों में इसके पद्यों को क्यों न उद्धृत करते। पर ये दलीलें योंही हैं, ऋतुसंहार की सरलता के कारण न तो मल्लिनाथ ने ही इस पर टीका करना आवश्यक समझा होगा, न वे आलङ्कार ग्राह्य ही इसके प्रति आकृष्ट हुए होंगे, जो सदा प्रौढ कलात्मकता के प्रशंसक रहते हैं। ऋतुसंहार के कुछ ही बाद की रचना मातृविकान्तिमिश्र है। कुमारसम्भव, मेघदूत तथा विक्रमोर्वशीय कवि की तरुणता का संकेत करते हैं। ये कवि के जीवन के माध्यमकाल से सम्बद्ध जान पड़ते हैं। तारुण्य का जो अकुर प्रथम काल की रचनाओं में मिलता है, वह यहाँ विकसित हो गया है। रघुवंश तथा शाकुन्तल अन्तिम काल की रचनाएँ जान पड़ती हैं, इनमें भी सम्भवतः रघुवंश सबसे अन्तिम रचना है। रघुवंश ही वह रचना है, जिसमें कालिदास की युग-चेतना पूर्णतः प्रतिबिम्बित मिलती है। आदर्श समाज के जो चित्र कालिदास ने रघुवंश में पञ्च-तन्त्र संकेतित किये हैं, वे कालिदास की वर्णाश्रमधर्म की मान्यता को पुष्ट करते हैं।

ऋतुसंहार

ऋतुसंहार छ सूर्य का एक छोटा-सा काव्य है। इसका प्रतिपाद्य विषय प्रकृतिचित्रण है। पर ऋतुसंहार की प्रकृति आत्मीय की भाँति आत्मन्वन प्रधान न होकर, उद्दीपन प्रधान है। ऋतुसंहार में कवि ने अपनी प्रिया को सम्बोधित कर छहों ऋतुओं का वर्णन किया है, तथा उसके उद्दीपन पक्ष का स्वर यत्र तत्र स्पष्ट भुल्लिखित हो उठता है। यह दूसरी बात है कि कुछ ऐसे भी चित्र आ गये हैं, जो प्रकृति के आलम्बनपक्ष-से लगते हैं। कवि ने काव्य को प्रीत्य की प्रचण्डता से आरम्भ किया है और वसन्त की सरसता के साथ काव्य की परिसमाप्ति की गई है। प्रीत्य की प्रचण्डता का वर्णन सुन्दर बन पड़ा है।

विमृक्कण्ठाहतसौकराम्भसो गगनस्तिमिरानुस्तोन्मृतपिताः ।

प्रवृद्धतृणोपहृता जलापिनो न दन्तिनः केसरिणोऽपि विम्रियति ॥ (१. १५)

'मूँसे कण्ठ से खीकर-जल को ग्रहण करते हुए; मूर्यों की किरणों से तपाये

हुए, बहुत ज्यादा प्यास में सताये, जल के इच्छुक हाथी शेर से भी नहीं डरते हैं ।'

ऋतुमहार के वर्णनों में अलङ्कारों की सुन्दर छटा है। कालिदास का वर्षाकाल राजा की तरह ठाट-बाट से आता दिखाई पड़ता है, वह पानी से भरे बादल के मस्त हाथी पर घँटकर आता है, आकाश में उसकी बिजली की ध्वजा चहुराती है और वज्रनिर्घोष के 'बाज' बजा करते हैं। वह उड़त कान्ति से कामिजनों का प्रिय बनकर प्रकृति के प्राङ्गण में अवतरित होता है ।^१ इसी तरह कालिदास की शरत् काश की नई साड़ी पहन कर, लिले कमलों के मुख की सुन्दरता लिये, मस्त हंसों के कूजन रूपी नूपुरों से मनोहर बनी, फल के भार से झुकी हुई पकी शालि की तरह लज्जा (या यौवनभार) से झुके कोमल शरीरवाली नवबधू बनकर आती दिखाई देती है ।^२ ऋतुसंहार की कला के भौलेपन तथा 'वचकानेपन' में भी अपना सौन्दर्य है, जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती ।

मेघदूत

मेघदूत कालिदास की उन दो रचनाओं में से एक है जिनके कारण कालिदास ने विश्वख्याति प्राप्त की है । कवि ने १११ या ११८ पद्यों^३ के इस छोटे से काव्य की गानर में अपनी भावना के सागर को उड़ेल दिया है। कुवेर के शाप के कारण रामगिरि पर वर्ष भर के वनवास को गुजारता हुआ कोई यक्ष, वर्षाकाल के आरम्भ में आकाश में घिरे बादल को देखकर विमुक्त प्रिया की याद से तड़फ उठता है और बादल से प्रार्थना करता है कि वह अलकापुरी जाकर उसकी प्रिया को संदेश पहुँचा दे, तो बड़ा उपकार होगा। पूर्वमेघ में रामगिरि से अलकापुरी तक के उस मार्ग का वर्णन है, जिससे बादल को जाना है। इस मार्ग में बादल कहीं उसका इन्तजार करती, जनपदबधुओं की सरस

१. समीकराम्भोपरमत्तकुभरन्मदित्यताकोञ्चनिशब्दमर्दन्तः ।

ममागतो राजवदुद्धतसुतिर्नागमः कामिजनप्रियः प्रिये ॥ (ऋतु० २.१)

२. काशांशुका विकचपद्ममनोपवक्त्रा, सोन्मादहंसनवनूपुरनादरम्या ।

अपञ्चशालिन्दिरानतगात्रयष्टिः प्राप्ता शरत्प्रववधूरिव रूपरम्या ॥ (ऋतु० ३.१)

३. वल्लभदूत के अनुसार मेघदूत में १११ पद्य हैं, मल्लिनाथ के मत से ११८ ।
मम्भवनः ये ७ पद्य बाद के प्रक्षेप हैं ।

आँखों का पात्र बनेगा, तो कहीं आकाश में उड़ती बलाकाओं की गिनती हुई सिद्धकामिनियों को अपने गर्जन से डराकर उनके प्रियों को आलिङ्गन का अपूर्व आनन्द उठाने में सहायता देगा । वह कहीं नीपकुसुमों से खिले नीच पर्वत को देखेगा, तो कहीं बिन्ध्य की तलहटी में 'हाथी के धरीर पर चित्रित पत्रा-बली' की तरह पहाड़ियों के कारण इधर-उधर छिटकी हुई रेखा की धाराओं को ।^१ उज्जयिनी में पहुँचकर वह महाकाल के दर्शन करेगा और इस बात का स्मरण रखेगा कि रात के अन्धेरे में अभिसरण करती नायिकाओं को 'सोने की रेखा के समान चमकती' बिजली से आलोक दिखाये, लेकिन गरजकर डराये नहीं ।^२ इसके बाद 'बिबृतजपना' शम्भूरा के रस का 'आतात्वाद' रसिक की तरह पान कर, वह ब्रह्मावर्त, कौंचवर्त आदि मार्ग से होना हुआ, उस अलका में पहुँचिगा, जहाँ कन्याएँ मणियों की रेतों में छिपा-छिपाकर लेला करती हैं, जहाँ की कामिनियों की चूर्णमुष्टि मणिदीपो की नहीं बुझा पाती और जहाँ सूर्योदय के समय राजमार्ग पर पैरों में कुचने हुए मन्दारपुष्प, रानी से गिरे कनक-कमल, सूत्र के टूटने से बिखरे हुए हार, रातमें अभिसरण करती 'कामिनियों' की मूषना दिया करते हैं ।^३ इसी सम्बन्ध में यक्ष बादल को अपने निवासस्थान का सत्तर विलासमय विवरण देता है तथा उस यक्षिणी की विरह-विदग्ध व शान्तशा का मानिक दर्शन करता है, जो विघाता की प्रपञ्च स्त्री-मृष्टि है ।^४ तदनन्तर यक्ष

१. रेखा द्रक्ष्यन्त्युपरविषमे बिन्ध्यवादे विंशती ।

भक्तिमतेर्देवि विरविना भूमिमगे गजराज ॥ (पूर्वमेव, १९)

२. मौर्यामिन्वा कनकनिकषन्निगन्धा दन्तबोर्षिम् ।

तोयोत्सर्गदणितनुसरो माम्म भूर्बिन्दवाम्नाः ॥ (पूर्वमेव, २७)

३. गन्धुस्मर्यादन्कानिनेर्वक्ष मन्दारपुष्पैः

पञ्चजेर्देः कनककमलैः कर्णविभ्रशिमिध ।

मुक्ताजालैः शनशरिसर्पैः शङ्खश्रेष्ठ हारैः

नेत्रो मार्गः स्विनुन्दये मूच्यते कामिनोऽनन् ॥ (उत्तरमेव, ९)

४. नन्दी श्यामा दिग्भरिदशजा एकादिन्दाशरोष्टी,

मध्वे क्षामा चक्रिन्हरिणोमेधुना निन्ननानिः ।

शोनीभारादलमगमना श्लोदन्प्रा श्वनाम्ना

या यत्र स्थाप्यनिविषये मुष्टिरादेव बाधुः ॥ (उत्तरमेव १९)

का वह प्रसिद्ध सन्देश है, जिसमें कालिदास ने अपने प्रेमी हृदय की भावना को भर दिया है। काव्य का प्रामाणिक कसेवर यहीं समाप्त हो जाता है। किसी कवि ने काव्य को सुखान्त बना देने के लिए दो पद्य प्रक्षिप्त कर दिये हैं, जिनमें संकेत मिलता है, कि कवेर ने यक्ष के सन्देश की बात सुनकर प्रसन्न होकर दोनों बिछुड़े प्रेमियों को मिला दिया।

संस्कृत पण्डित परम्परा मेघदूत को खण्डकाव्य मानती है, पर खण्ड काव्य के लिए जिस इतिवृत्त की आवश्यकता होती है, वह मेघदूत में नगण्य है। मेघदूत में वर्णित यक्ष का इतिवृत्त इतना नगण्य है कि उसका काव्य में कोई महत्त्व नहीं। यदि यहाँ यक्ष न होकर कोई दूसरा भी होता, तो कोई अन्तर नहीं पड़ता। माघ ही खण्ड काव्य में, इतिवृत्त की जो गत्यात्मकता किसी हद तक आवश्यक है, उसका मेघदूत में अभाव है। खण्डकाव्य विषयप्रधान (Objective) रचना होती है, अब कि मेघदूत में विषयप्रधान (Subjective) दृष्टिकोण स्पष्ट परिलक्षित होता है। कुछ विद्वान् मेघदूत को करुणगीति या 'एलिजी' (Elegy) मानने के पक्ष में हैं। डॉ० कीष का यही मत है। मेरे मत से मेघदूत करुण-गीति नहीं है। 'एलिजी' प्रायः निघन में सबद्ध करुणगीतियाँ होती हैं, जब कि मेघदूत का करुण कुछ नहीं विप्रलम्भ का अङ्ग है। मेघदूत का रस शृङ्गार है, करुण नहीं, इसे कभी नहीं भूलना होगा। मेघदूत न खण्डकाव्य है, न करुणगीति ही, वह विषयप्रधान भावात्मक गीतिकाव्य (Lyric poem) है। इस दृष्टि से मेघदूत की तुलना हम हिन्दी के छायावादी कवि पन्त की 'ग्रन्थि' तथा प्रसाद के 'आँसू' से कर सकते हैं, जिन्हें भी कुछ लोग भ्राति से खण्डकाव्य या 'एलिजी' मान लेते हैं, यद्यपि वे स्पष्टतः 'गीतिकाव्य' हैं। किसी काव्य में सूक्ष्म कथा-सूत्र का संकेत देने मात्र से वह इतिवृत्तात्मक या विषयप्रधान नहीं बन सकता। मेघदूत में गीतिकाव्य के सभी लक्षण विद्यमान हैं। गीतिकाव्य से हमारा सात्पर्य संगीत के आधार पर 'गेय' काव्य से नहीं है। गीतिकाव्य हम उसे कहते हैं, जिसमें कवि के निजी भावों तथा कल्पनाओं का अद्भुत प्रवाह हो, जिसमें कवि की वैयक्तिकता, उसके निजी सुख-दुःख, हास-अर्थ, उल्लास-विपाद की तरलता हो, जहाँ कवि अपने आप को भावुक सहृदयों के सामने कविता के माध्यम से रख रहा हो।

मेघ को दूत बनाकर भेजने की कल्पना का बीज संभवतः हनुमान् को दून बनाने की रामायण की घटना में है। मेघ को दूत बनाने में कुछ विद्वान् अस्वाभाविकता का दोष मानते हैं, विंतु कालिदास ने स्वयं ही 'कामार्ता हि प्रकृतिकृपणाश्चोत्तमाचेतनेषु' कह कर इसका उत्तर दे दिया है। मेघ को दूत बनाने में काव्य दुष्ट नहीं हुआ है, अपितु उसकी काव्यमत्ता और अधिक निरर उठी है। पूर्वमेघ में इस काव्यमत्ता का कल्पनापक्ष अधिक है, उत्तरमेघ में भावनापक्ष। कल्पनापक्ष तथा भावनापक्ष की प्रचुर तरलता के ही कारण यह अनुमान करना असंभव न होगा कि इस कविता में कवि के स्वयं के वैयक्तिक अनुभवों का स्पन्दन है। मेघदूत की कलात्मक चारता में संस्कृत के भावी कवियों का मन इतना रमा है कि कई कवियों ने इसके ढंग पर 'सन्देश' काव्य लिखे हैं, इनमें 'नेमिदूत' (बिजयकृत) 'पवनदूत' (धोमीकृत) 'हसदूत' 'उल्लवदूत' 'हनुमद्दूत' आदि प्रसिद्ध हैं। पर मेघदूत की रमणीयता को ये दूतकाव्य नहीं पा सके हैं।

कुमारसम्भव

कुमारसम्भव कालिदास के दो महाकाव्यों में से एक है। इसकी रचना रघुवंश से पहले की है। कुमारसम्भव का जो रूप हमें उपलब्ध है, उसमें १७ सर्ग हैं।

२. मेघदूत के ही ढंग पर आज से लगभग दस वर्ष पूर्व इन पंक्तियों के लेखक ने भी एक गीतिकाव्य 'दक्षिणानिलदूत' लिखा था, जो अर्थात् अप्रकाशित है। उसके दो तीन पद्य यहाँ देना अनावश्यक न होगा।

टीरु गच्छन् किल शुभपुरं न दिशावानवाध्या,

दृष्ट्वापि त्वं गुरुरिवरन्दीना वनानामिषानाम् ।

घरुटे तन्वी यवनमहिषा अघता स्नानुमय

पदेष्वारोहन् विप्रियित्वा मा पठात् किन्तु तामाम् ॥ (पद्य १५)

कामोदके रतिपनिगते त्वं पुमां समन्ता-

दायाने ये न मलिनहृदयेऽपि भूताः मरणाः ।

शृङ्गामेकप्रभववदुल्लामर्दसिन्दूरपद्म

जगत् काचच्छविममनुन्दं नुष्टिमं यत्र पुराभूत् ॥ (पद्य १५)

गम्या शय्या रमिकषटयः कामनीलान्धया ये

लोन्ने रामाशिवन्निहरीः भग्नशून्यः कराग्रैः ।

गुम्बीयुगमैरिव कुचपटेऽप्यीर्णकामावधमने

देवन्ते तज्जघनपुन्निनं रोगकृषीपतिक्षमम् ॥ (पद्य ८०)

किन्तु यह अनुमान किया जाता है कि कालिदास का मूल काव्य पहले सर्ग से आठवें सर्ग तक ही था तथा शेष नौ सर्ग किसी बाद के कवि के द्वारा प्रक्षिप्त कर दिये गये हैं। इस काव्य पर मल्लिनाथ की टीका हमें केवल अष्टम सर्ग तक ही मिलती है। किंवदन्ती है कि अष्टम सर्ग के शिव-पार्वती सभोग वर्णन के कारण कालिदास को कुष्ठ रोग हो गया था तथा काव्य अधूरा ही रह गया। इससे यह मकेत मिलता है, कि काव्य के इस संभोग वर्णन से श्रोताओं तथा आलोचकों ने अरुचि दिखाई हो, फलतः कालिदास ने इसे अधूरा ही छोड़ दिया होगा। पर ऐसा भी हो सकता है कि कालिदास ने काव्य की कथावस्तु का अन्त यही करना ठीक समझा हो, क्योंकि 'कुमारसम्भव' के कारणरूप शिव-पार्वती-सभोग से स्कन्द के भावी जन्म की सूचना मिल जाती है। इसके अतिरिक्त कवि का प्रमुख लक्ष्य पार्वती की तपस्या के 'क्लेश की सफलता बता कर उसे क्लेशहीन नवीन रूप देना' जान पड़ता है।

कुमारसम्भव में हम कालिदास की प्रामाणिक कृति केवल प्रथम आठ सर्गों को ही मानते हैं। इन सर्गों में कवि ने एक सन्तप्त एवं समन्वित कथावस्तु को चित्रित किया है। शिव तथा पार्वती जैसे देवताओं की प्रणय-गाथा के विषय को लेकर उस पर काव्य लिखना निश्चित रूप से साहसपूर्ण कार्य था। कालिदास ने इन दोनों देवताओं के प्रणय को दैवीरूप न देकर शुद्ध मानवीयरूप दिया है। शिव तथा पार्वती देवता होते हुए भी मानवीरूप में दिखाई पड़ते हैं। कुमारसम्भव की कथा का स्रोत सभवतः महाभारत (३.२२५) रहा है, किन्तु कालिदास ने उसमें कुछ आवश्यक हेरफेर अवश्य किये हैं। आरम्भ में हिमालय का सजीव वर्णन, तृतीय सर्ग का वसन्त वर्णन, चतुर्थ सर्ग का रतिविलास तथा पञ्चम सर्ग का पार्वती-श्रद्धाचारी-सवाद कुमारसम्भव के अत्यधिक मार्मिक स्थल हैं। कुमारसम्भव की कृति पूर्णतः रसवादी जान पड़ती है, रघुवंश की भांति कवि यहाँ किसी नैतिक व्यवस्था का पोषक नहीं दिखाई देता। जीवन की सरस त्रीढा का वर्णन ही कवि का प्रमुख प्रतिपाद्य जान पड़ता है, जिसे कवि ने पौराणिक इतिवृत्त को लेकर व्यक्त किया है। कुमारसम्भव का कोई गंभीर उद्देश्य नहीं और यदि कोई है भी, तो यह काव्य की प्रभावोत्पादकता में पूरी तरह दब जाता है। हम देखेंगे कि रघुवंश की रचना का उद्देश्य सर्वथा भिन्न रहा है।

रघुवंश

रघुवंश कुमारसंभव की अपेक्षा अधिक विस्तृत क्षेत्र को नेकर आता है। यही कारण है कि यहाँ कालिदास की कला का पूर्णरूप दिखाई देता है। कालिदास की कला ने इस काव्य में कई इतिवृत्तों को लेकर इस तरह बतुन दिया है कि वे सब हमारे सामने एक ही ताने-बाने के रूप में आते हैं। रघुवंश को हम एक समग्र इतिवृत्तात्मक काव्य न कहकर कई चरित्रों की चित्रशाला कह सकते हैं, जिसमें दिलीप से लेकर अग्निवर्ण तक कई चरित्र हमारे सामने आते हैं। इनमें से कुछ चित्रों में कवि का मन अत्यधिक रमा है, कुछ चरित्रों को वह चलने डङ्ग में अडिक्त कर देता है। समग्र काव्य में कालिदास की तुलिका रघु तथा राम के चरित्रों को ही अपनी समस्त सपदा दे सकी है और सारी चित्रशाला में रघु तथा राम के बाद हमें तत्पश्चात् दिलीप, कागम्भीर चरित्र और अज के कोमलरूप अधिक आकर्षित करता है। रघुवंश के पूर्वार्ध में रघु का आरम्भ चरित्र अत्यधिक उदात्त है और दिलीप तथा अज के चरित्र उसी के अङ्गुरूप में आये हैं, उत्तरार्ध में राम के चरित्र का डीक बड़ी स्थान है, जिसके अङ्ग दशरथ तथा कृष्ण के चरित्र हैं। कृष्ण के बाद के कई राजा हमारे सामने धायाकृति में आते हैं और बड़ी तेजी से काव्य के रङ्ग-मञ्च से ओमल हो जाते हैं। अग्निवर्ण के विलापी जीवन का कष्ट अम्ल दिखाकर काव्य का अन्त होता है और रघु के वंश के भावी उत्तराधिकारी का, अग्निवर्ण की गर्भवती पत्नी के गर्भ का, अभिषेक कर काव्य का अन्त कर दिया जाता है :-

तत्पास्तथाविघनरेन्द्रविपत्तिशोका-

दुर्णोबलोच्चतलैः प्रथमाभितप्तः ।

निर्वापित कनककुम्भमृशोऽग्रतेज

वंशाभिषेकविधिना शिशिरेण गर्भः ॥ (१९. ५९)

‘राजा अग्निवर्ण की क्षयरोगजनित मृत्यु की विपत्ति के शोक से उत्पन्न रानों के गरम आँसुओं से पहले तपाया हुआ गर्भ, बाद में सोने के कलशों के द्वारा मुक्त अभिषेक-विधि के टण्डे जल के द्वारा शीतल बना दिया गया।’

रघुवंश की इस विविध इतिवृत्तात्मक एकता में रामचन्द्र का चरित्र निश्चित रूप से सर्वश्रेष्ठ है। दिलीप, रघु, अज तथा राम के चरित्र का प्रमुख

विन्दु तपःपूत निःस्वार्थ भावना है, तो रघु में वीरता तथा दान वीरता के गुण सर्वोत्कृष्ट जान पड़ते हैं। अज का चरित्र एक दूसरा पहलू लेकर आता है, जहाँ प्रजा की सेवा के लिए राजा अपनी वैयक्तिक हृदय पीड़ा को सहता हुआ, विरह-विदग्ध मन को न चाहते हुए भी कुशल देता है। इन्दुमती की मृत्यु के बाद अज को उसके वियोग की कड़वी घूंट, जीवित रहकर, इसलिए सहनी पड़ती है, निःशरणा उस समय तक बालक थे। राम का चरित्र पितृ भक्ति, दुष्ट-शाम्भुत्व तथा स्वार्थ-त्याग का ज्वलन्त उदाहरण है। इस प्रकार कालिदास ने ये चरित्र 'आदर्श-सम्राट्' के रूप में चित्रित किये हैं। इन चरित्रों में कुछ सीमा तक कालिदास अपने काल के गुप्त सम्राटों तथा उस काल के दैम्य से भी प्रभावित हुए हैं और यह अनुमान करना अनुचित न होगा कि कालिदास ने अपने ही समय के समृद्धिशाली समाज का चित्र अङ्कित किया है, यद्यपि उसमें कल्पना का समावेश अवश्य है। कालिदास के रघुवश के राजचरित्र सर्वथा दोषहीन हैं; इसलिए हम उन्हें 'आदर्श' अवश्य कह सकते हैं, किन्तु आदर्श चरित्र होते हुए भी कालिदास ने जिस वातावरण में उन्हें चित्रित किया है, वह सर्वथा मानवी वातावरण है, तथा वे चरित्र हमें अस्वाभाविक, अलौकिक या दूरे जगत् के प्राणी नहीं लगते। अपनी कला के प्रदर्शन के लिए कालिदास ने अतीत काल की पौराणिक गाथा को चुना है, पर जिस स्वरूप के साथ उसका प्रदर्शन किया गया है, वह यथार्थवादी दृष्टिकोण न होते हुए भी यथार्थ प्रणीत होता है। रघुवश तथा कुमारसम्भव दोनों ही काव्यों में कवि कालिदास का कथा-प्रवाह अन्य पतनोन्मुख काल के महाकाव्यों की तरह केवल वर्णन या अलंकारप्रेम के द्वारा अवरुद्ध नहीं कर दिया जाता। रघुवश की कथावस्तु की गति कहीं मन्द नहीं पड़ती। इसके बीच कई सरस स्थल आते हैं, जो कथा प्रवाह को गति देते हैं। वन्यविषय, दृश्य, योजना, चरित्र-विवरण, भाव-सन्निधि, घटनाएँ तथा दर्शनिक सङ्केत सब मिलकर काव्य की एकरूपता में सहायक होते हैं।

रघुवश के प्रथम दो सर्गों में हमें पुत्रहीन दिलीप के द्वारा नन्दिनी की सेवा का त्यागपूर्ण चित्र देखने को मिलता है, तो तीसरे तथा चौथे सर्गों में रघु की वीरता का वर्णन। पञ्चम सर्ग में भी रघु की वीरता देखने को मिलती है, पर वह युद्ध वीरता की नहीं, दानवीरता की जाकी है। इसी

सर्ग के अन्त में हमारे सामने एक नया चरित्र आता है। अज के चरित्र के परिपाश्वर्य के रूप में ही इन्दुमती-स्वयंवर, अज-इन्दुमती का प्रेम तथा उनके वरण चिरविद्योग के चित्र हमारे दृष्टिपथ में आते हैं। अज का चित्र अष्टम सर्ग तक चलता है। नवम सर्ग में दण्डरथ का वर्णन है। इसके बाद दस से लेकर पन्द्रहवें सर्ग तक रामचन्द्र का उदात्त चरित्र अङ्कित है। बाकी चार सर्गों में पुरा से लेकर अग्निवर्ण तक के २२ राजाओं का वर्णन मिलता है। प्रश्न होता है कि क्या कालिदास ने काव्य को यही समाप्त कर दिया था? किवदन्ती है कि इस काव्य में २५ सर्ग थे, किन्तु केवल १९ सर्ग ही उपलब्ध हैं तथा मल्लिनाथ ने भी केवल इन्हीं सर्गों पर टीका की है। मल्लिनाथ के पूर्व के टीकाकार वल्लभदेव ने भी १९ सर्गों पर ही टीका की है। कुछ लोगों के मतानुसार अग्निवर्ण के विलासितापूर्ण जीवन की झंझी बताकर काव्य को समाप्त कर देने में कालिदास का यह उद्देश्य रहा है कि जिस वर में रघु, राम जैसे उदात्तचरित्र सम्राट् हुए थे, उसी वर का विलासपूर्ण होने के कारण जितना करण अन्त हुआ।

कालिदास का व्यक्तित्व और मान्यताएँ

मृत कालिदास पौराणिक ब्राह्मणधर्म तथा वर्णाश्रमधर्म के प्रबल पोषक हैं। अपने काव्यों तथा नाटकों की कथावस्तुओं को उन्होंने पुराणों से लिया है तथा गुप्तकाल के ब्राह्मणधर्म के पुनरुत्थानवाद का स्वर उनकी कृतियों में स्पष्ट सुनाई देता है। अपने काव्यों की कथावस्तु में कालिदास ने जीवन की एक उम्र ढाँचे (पेटर्न) में अङ्कित किया है। हम देख चुके हैं कि गुप्तकाल में ममाज एक खास ढाँचे में ढल चुका था। कालिदास उसी सामाजिक व्यवस्था के चित्रकार हैं। पौराणिक धर्म में विष्णु तथा शिव एक ही सत्ता के अग्र माने जाने लगे थे। कालिदास ने उन्हें इसी रूप में चित्रित किया है। कालिदास स्वयं शिव भक्त जान पड़ते हैं। कालिदास की शिवभक्ति उनके काव्यों तथा नाटकों के मङ्गलाचरण से स्पष्ट है, पर विष्णु के प्रति भी कालिदास की वही भक्ति है। यहाँ यह मद्देन करना अनावश्यक न होगा कि गुप्त सम्राट् विष्णु के भक्त थे। इस समय तक राम, कृष्ण, ब्रह्मा आदि अवतारों की प्रतिष्ठापना हो चुकी थी। कालिदास के काव्य पौराणिक अवतारवाद के पोषक हैं। कालिदास के

राम बाल्मीकि के राम की भांति बादशं मानव नहीं, 'हरि' के अवतार हैं।^१ कालिदास ने रघुबंश के दशम सर्ग में तथा अन्यत्र भी इस बात का सङ्केत किया है कि राम विष्णु के अवतार हैं। इसी तरह बराह, कृष्ण आदि अन्य अवतारों का भी सङ्केत मिलता है।^२ सृष्टि तथा प्रलय के विषय में कालिदास की ठीक वही मान्यताएँ हैं, जो पुराणों की।^३ पौराणिक आग्निमानों के सङ्केत कालिदास में यत्र तत्र मिलते हैं।

पौराणिक धर्म की भांति ही, कालिदास में मनु आदि स्मृतिकारों के द्वारा निदिष्ट वर्णाश्रमधर्म के प्रति आदर है। ब्राह्मण, क्षत्रिय आदि वर्णों के निश्चिन् बर्तव्यों तथा ब्रह्मचर्य, गृहस्थ, वानप्रस्थ और संन्यास के निश्चिन् आश्रमों पर कालिदास ने जोर दिया है। समाज की उन्नति के लिए वे इनका पालन जरूरी समझते हैं। उनके राजा प्रथम वय में ब्रह्मचर्य का पालन करते हैं, तो नृनायक वय में पुत्र को राज्य देकर पत्नी सहित बन की 'तहश्याया' का सेवन करने हैं।^४ द्वितीय वय में वे गृहस्थ जीवन का पालन केवल इसलिए करते हैं कि उन्हें प्रजा का पालन करना है तथा पितृश्रद्धा चूकाना है। कालिदास के ब्राह्मण चरित्र भी आश्रमधर्म का पालन करते हैं, इसके लिए हम बरनन्तु और कौरव के चरित्र को उदाहरण के रूप में ले सकते हैं। प्रजा में वर्णाश्रमधर्म की व्यवस्था करना राजा का प्रमुख धर्म है।^५

कालिदास साम्राज्यवाद के पोषक हैं। वे राजाओं के 'दैवी अधिकारों' को मानते हैं। कालिदास का समय वह है, जब स्मृतिकार राजा को अपना पिता समझने की शिक्षा प्रजा को दे रहे थे तथा नीतिग्रन्थ 'बालक राजा के भी सम्मान का उपदेश इसलिए दे रहे थे, कि वे उसे मनुष्य नहीं, 'महनी देवता' समझते थे।' कालिदास के छः वर्ष के राजा सुदर्शन का भी प्रजा पिता के समान आदर करती देखी जाती है।^६ किन्तु कालिदास यही तक नहीं

१. रामाभिधानो हरिरित्युवाच । (रघुवंश १३.१)

२. रसानन्दादाभिभवेन पुसा मुनः प्रमुक्तोदहनकिवायाः । (रघुवंश १३.८)

(और) बर्हेणेव स्फुरितरचिना गोपवेधस्य विष्णोः (मेघदूत)

३. अमु युगान्तोचितयोगनिद्रः मंहृत्य लोकान् पुरुषोधिरोते (रघुवंश १३.६)

४. रघु० ३.७०

५. नृस्य वर्णाश्रमपालनं यत् ॥ एव धर्मो मनुना प्रणीतः (रघुवंश १६.६७)

६. न राजवीर्यामपि हस्तिनाम्नामधोरणालवितमप्रववेश्म ।

पद्वर्षदेशीवमपि प्रमुत्वात्प्रेक्षन्त पौराः पितृगौरवेण ॥ (रघुवंश १८. ३९)

रक्ते । उनके राजाओं का भी प्रजा के प्रति कुछ कर्तव्य था । वे ब्राह्मणों के भक्त प्रजा के भरण-पोषण की चिन्ता करने वाले तथा प्रजा के सच्चे रन्ध्र थे । रघुवंश के प्रथम, पञ्चम, अष्टम तथा चतुर्दश सर्ग में कालिदास ने सम्राट् के इसी आदर्श को बार-बार मकेलित किया है । प्रथम सर्ग में बताया गया है कि सम्राट प्रजा से इसलिए कर लेने थे कि वे प्रजा के कल्याण का विधान करते थे तथा प्रजा के भरणपोषण के चिन्तक होने के कारण प्रजा के सच्चे माता-पिता थे । इस प्रकार कालिदास ने स्मृतिकारों के द्वारा निश्चित राजधर्म के द्वारा प्रजा तथा राजा के राजनीतिक सम्बन्ध को नैतिक तथा धार्मिक रूप देकर उसे मजबूत बना दिया है ।

कालिदास प्रकृति से नागरिक-जीवन के कवि हैं । नगर के समृद्ध विलासी-जीवन का वर्णन करने में उनका मन जितना रमता है, उतना ग्रामीण वर्णनों में नहीं । यह दूसरी बात है कि द्वितीय के लिए हाथों में भस्त्र लेकर उपस्थित होते ग्रामवृद्ध, रघु के शरित को गानो हुई ऊँख के खेन की रचवाली करती शालिगोपिकाएँ मेघ की प्रतीक्षा करती जनपद-बधुएँ उनके विभो में यतन दिखाई पड़ जाती हैं, पर इनमें कवि का मन विशेष नहीं रमता । उनका मन अधिकतर उज्जयिनी, अलका या अयोध्या के राजमार्ग पर अधेरी रात में अभिमरण करती कामिनीयों, नीच पर्वत पर पण्यह्रियाँ के साथ व्रीडा करते नागरिकों तथा नागरिक जीवन की अत्यधिक समृद्ध झाली दिखाने में विशेष अनुरक्त है । उन्हें नाव में तैरते नागरिकों, नगर के आसपास के उपवनो तथा समृद्ध राजमार्ग में विशेष दिलचस्पी है^१ और उनही हुई अयोध्या के सुप्त नागरिक जीवन के प्रति करुण भाव ।^२ यही कारण है, गुप्तकाल के ग्रामीण जीवन की सच्ची स्थिति का पता हमें कालिदास के काव्यों में नहीं मिल पाता । वैसे ऋषियों के तपोवनो में एक झाली मिलती है, पर ऐसा अनुमान होता है कि वह वर्णन 'आदर्श' अधिक है 'यथार्थ' कम, साथ ही वह भी सच्चे ग्रामीण जीवन का संकेत देने में असमर्थ है ।

१. रघुवंश १.१.३० ।

२. माण्डव्यादिषु यत्प्रमदाकराद्यैर्गुणैश्चैव निरन्तराच्छ्रुतम् ।

कन्देहिदानीं महीषैस्तदन्धः शृङ्गाहर्षं क्रोशति दीर्घविश्रामम् ॥ (रघु० १६.११)

सोपानमार्गेषु च वेपु रामा निजिप्रवृत्तश्चरणान् सरागान् ।

सपोहत्तपश्चक्रुभिरसदिग्धं स्याद्रीः पदं वेपु निषीदते मे ॥ (१६.१५)

कालिदास का अध्ययन गम्भीर था। उनके काव्यों में ज्योतिषशास्त्र, राजनीति, दर्शन आदि के ज्ञान का सकेत मिलता है। कालिदास के राजनीतिक सकेतों में मत्तित्रय,^१ यद्गुण^२ आदि पारिभाषिक शब्दों का भी प्रयोग मिलता है; पर भारवि या माघ की तरह वे राजनीतिक पाण्डित्य के प्रदर्शन में नहीं फँसते। कालिदास के दार्शनिक पर मुख्य रूप से साध्य तथा योग दर्शन का प्रभाव है। कुमारसम्भव के द्वितीय सर्ग तथा रघुवंश के दशम सर्ग की ईशस्तुति में यन्नतत्र मात्य सिद्धान्तों का सकेत मिलता है।^३ कुमारसम्भव के शिववर्णन में तथा रघुवंश के अष्टम सर्ग में ब्रज की योगसाधना के वर्णन में कालिदास ने योग-साधना का भी सकेत किया है।^४ कालिदास के आदर्श चरित्र इस जीवन को क्षणिक मानते हैं तथा इसकी अपेक्षा चिरस्थायी यश-शरीर में अधिक विश्वास रखते हैं।^५

कालिदास का कलावादी दृष्टिकोण शुद्ध रसवादी है। रघुवंश की छोड़कर उनके सभी काव्य कोरे रसवादी हैं, जिनमें किसी सन्देश का सेश भी नहीं। रघुवंश में भी सन्देश का स्वर मन्द तथा व्यङ्ग्य ही है। रघुवंश की आदर्शवादिता ने किसी कदर तक उसकी कलात्मकता में बिघ्न नहीं डाला है। हम बता चुके हैं कि कालिदास का कलावादी दृष्टिकोण भारवि, माघ या श्रीहर्ष की तरह नहीं। न तो वे भारवि की भाँति अर्थ के नारिकेल-जल की चहारदीवारी के भीतर छिपा कर रखते हैं, न माघ की भाँति अलङ्कारों के मोह में ही फँसते हैं, न श्रीहर्ष की तरह कल्पना की दूर की कौड़ी ले आने में ही अपनी पाण्डित्यपूर्ण कलात्मकता का प्रदर्शन करते हैं। कालिदास का कवि हृदय का कवि है, मधुर आकृति का कवि है, आत्मा की सरसता का कवि है, जिसे किसी बाह्य 'अलङ्कृति' की जरूरत नहीं। कालिदास की कला का एक मात्र प्रतिपाद्य—'किमिव हि मधु-राणा मण्डनं नाकृतीनाम्' है।

१. रघु० ३.१३ । २. ८.१९; २१ ।

३. स्वामानन्ति प्रकृतिं पुरुषार्थप्रवर्तिनीम् ।
तदग्निमुदासीनं स्वामेव पुरुषं विदुः ॥ (कु० २.१३)

४. कुमारसम्भव. ३, ४५-५०; रघुवंश. ८, १९-२४ ।

५. किमप्यहिस्पन्धव केन्मशोद्धं यशःशरीरे यव मे दयातुः ।
एकान्विविधमिषु मदिधानां पिण्डेष्वनास्था खलु भौतिकेषु ॥ (रघु० २.५६)

कालिदास की काव्य-प्रतिभा

कालिदास की कला रसवादी है। कालिदास कोमल रसों के सरस चित्र-कार है, गम्भीर रसों के प्रति कालिदास की उत्तम अभिरुचि नहीं दिखाई देती, जितनी भवभूति की। यही कारण है, कि लोग कालिदास को प्रधानतया शृङ्गार का कवि मानते हैं। शृङ्गार, प्रकृतिरम्य तथा विलासी नागरिक जीवन के चित्रण में कालिदास सम्यक् साहित्य में अपना भार नहीं रखते। शृङ्गार के संयोग पक्ष ही नहीं, वियोग पक्ष के चित्रण में भी कालिदास की परिपूर्ण सहृदय पाठक के हृदय को कृपा से भीला बना देती है। वियोग पक्ष की दृष्टि में मेघदूत के उत्तरार्ध का सन्देश वाला अंश तथा 'रघुवंश' के चतुर्दश सर्ग की राम की वरुण अवस्था का वर्णन अतीव सूक्ष्म हैं। हुए भी हृदय के अन्तराल तक पहुँचने की क्षमता रखता है। इन दोनों स्थलों पर कवि कालिदास ने जिस सूक्ष्म, किन्तु पौनी व्यञ्जना शक्ति का माध्यम लिया है, वह वियोग की तीव्रता को बढ़ा देती है। अज-विलास तथा रति-विलास के वरुण वर्णन मार्मिक होते हुए भी इतने प्रभावोत्पादक नहीं बन पाये हैं। कुछ विद्वानों के मतानुसार उन दोनों वरुण गीतियों में शृङ्गार के चित्र ही अधिक दिखाई पड़ते हैं। कुमार-सम्भव के रतिविलास में तो भारतीय आलङ्कारिकों ने भी दोष माना है, जहाँ वरुण को बार-बार उभार कर उड़ीपन कर दिया गया है। फलतः उसमें 'पुनः पुनः दीप्ति' नामक रस-दोष पाया जाता है। राम के वियोग वर्णन में यह बात नहीं है तथा ऐसा प्रतीत होता है कि राम के हृदय में दुःख और वेदना का महा-ममूद हिन्दी ले रहा है, पर वे उसे केवल दो बूँद आँसू के द्वारा ही व्यञ्जित करता चाहते हैं। राम के वियोग का वर्णन केवल एक श्लोक (१४. ८४)^१ में कर, कालिदास ने उसकी अभिव्यञ्जना की तीव्र बना दिया है, जिसके नाग 'पत्थर को पिघला देने वाले' भवभूति के मँकड़ों वरुण वर्णनों को न्योछा-कर किया जा सकता है।

कालिदास के शृङ्गार वर्णन अत्यधिक सरस हैं। मेघदूत में शृङ्गार के कई सुन्दर चित्र हैं। मेघदूत का मधु मेघ के द्वारा गन्तव्य मार्ग का वर्णन करते

१. वभूर रतिः सहसा सकम्पशृङ्गारवर्षा सहस्यचन्द्रः ।

कीनीन्द्रमीदेन गृहाद्विरगता न तेन वैदेहसुता मन्थनः ॥ (रघु० १४.८४)

सनय नीचनयेत् पर श्रीठा कर्त्ता पद्मस्त्रियों के रत्नरिमज, ^१ चटुकार प्रिय की तरह प्रातःकाल में स्त्रियों की रत्नरत्नानि को हारते हुए सिप्रावाज ^२ आदि के रमणीय चित्रों को बीच-बीच में चित्रित कर काव्य की प्रभावोत्पादकता बढ़ा देता है। यह दूसरी बात है कि कई स्थलों पर, नीतिवादी की दृष्टि में, वे कुछ अमर्यादित-से दिखाई पड़ें। कुमारसम्भव के अष्टम सर्ग का शिव-पार्वती-सम्भोगवर्णन भाग्योप आचार्यों के द्वारा कटु दृष्टि से देखा गया है किन्तु सहृदय आलोचकों का, जिनमें कुछ पाश्चात्य विद्वान् भी हैं, यह कट्टा है कि काव्य की दृष्टि ने वह कालिदास को अर्जुन देने हैं। कालिदास ने मानव-प्रकृति ही नहीं, अवेनन प्रकृति को भी वेचन के रूप में चित्रित कर प्रकृति के शृङ्गार के कई चित्र दिखाये हैं। शृङ्गार के भाजम्बन विभाव के अन्तर्गत नारी के सौन्दर्य वर्णन में कालिदास बेबोड़ है। कुमारसम्भव के प्रथम, तृतीय तथा सत्रम सर्ग का पावती के रूप का वर्णन तथा मेघदूत की यज्ञिणी का वर्णन कालिदास के नवनिखवर्णन की जान है। उनके अप्रस्तुत विधान पिटे-निटाये न होकर एक अचूक स्पष्टव्यक्तिक लंकर आते हैं। कालिदास के शृङ्गार के मंगोप तथा विमोप दोनों पक्षों के कुछ उदाहरणों में कालिदास का भाववज और अधिक स्पष्ट हो जायगा।

हस्तु विद्धितरितुसर्धैश्चन्द्रोदयारम्भ इवान्धुराशिः ।

उमानुते बिम्बकनापरोष्ठे ध्यावारमामात विलोचनानि ॥ (कुमार० ३.१४)

'नामदेव के वान से विद्ध होने पर शिव के हृदय का धर्म कुछ-कुछ सनी तरह विचित्र हो गया, जैसे चन्द्रोदय के समय सनुद का अन्तःस्थल ईश्वर हो उठता है। शिव ने हृदय में उस तरह की चचचना को लेकर

१. नीतिवादादि निरिगमिषमैस्त्वय विधानहेतुः-

स्वल्पकालेन किमिति श्रीशुभैः स्वयम्भैः ।

२. पद्मस्त्रीरतिरिमिषोद्गारिमिनांरामा-

मुद्रागानि प्रभवति शिववेदनमिनीवर्णनि ॥ (पूर्वमेव, २०)

३. योगेश्वरं पट्टमदकर्त्तुं कृत्रिणं मारमनां ।

प्राप्नुवन्तु स्पृष्टिकमजसोऽनैवीकषादः ।

४. श्रीगौरी इति सुरमण्यनिमग्नानुहृष्टा-

मिप्रावातः जिनन इव प्रार्थनाचटुकार ॥ (पूर्वमेव, ३१)

अपने तीनों नेत्रों से बिम्ब के फल के समान ओठ वाले पार्वती के मुख की ओर देखा ।'

इस पक्ष में कवि ने व्यञ्जनावृत्ति का आश्रय लेकर शिव के पूर्वानुराग की स्थिति का बड़ा सरस वर्णन किया है । साथ ही पक्ष में 'तु' का प्रयोग 'ओर शिव की तो यह दशा थी' इस भाव की व्यञ्जना करता है, तो शिव के धैर्य-लोच के साथ 'किञ्चिन्' का प्रयोग उनकी जितेन्द्रियता का भी संकेत करता है । आलङ्कारिकों ने पार्वती के अघर की ओर नेत्र-व्यापार के द्वारा 'चुम्बनेच्छा' की व्यञ्जना मानी है । समुद्रवाली उरमा शिव की ईषद्वैरव्युत्ति के भाव की पुष्टि करने में पूर्णतः समर्थ है ।

व्याहता प्रतिवचो न सदधै गन्तुमैच्छदबलंवितांगुका ।

सेवते रम शयने वराहमुखी सा तद्यापि रतये पिनाकिना ॥ (कुमार० ८.२)

'शिव के द्वारा वातचोत किये जाने पर, पार्वती उन्हें कोई प्रत्युत्तर नहीं देती थी, उनके द्वारा रोकने के लिए बस्त्र को पकड़ लिये जाने पर, वहाँ से चली जाना चाहती थी, तथा एक ही शय्यापर सोने पर जो दूमरी और मुँह करके सोती थी । इस तरह शिव की रति में विचन करने पर भी, पार्वती उनके प्रेम को बढ़ाती ही थी ।'

अन्नानुषोर्बं मृगयानिवृत्तस्तरङ्गजातेन विनीतलोचः ।

रहस्वदुस्तंगनिषण्णमूर्ध्ना स्मरामि बाभोरगृहेषु मुक्तः ॥ (रघु० १३.३५)

'हे सीते, आज मैं उस घटना की याद कर रहा हूँ, जब मृगया से निवृत्त होकर पका हुआ मैं, इस गोदावरी के किनारे पर लहरो में संसर्ग से शीतल वायु के कारण थकावट दूर किया हुआ—बुझारी गोद में सिर रखकर वेतस के कुञ्ज के एकान्त में सो गया था ।'

सयोग शृङ्गार के आलम्बन पक्ष तथा उदोपन पक्ष का जितना सुन्दर वर्णन कुमारसम्भव के तृतीय सर्ग के वसन्त वर्णन में मिलता है, उतना अन्यत्र नहीं । फूलों से सजी हुई पार्वती का वर्णन आलम्बन पक्ष का सरस वर्णन है ।

असोकनिर्मलितपद्मरागमाकृष्टहेमघृतिकणिकारम् ।

मुक्ताकलापोद्धतसिन्दुवारं वसन्तपुष्पाभरणं बहुमती ॥

आवर्जिता किञ्चिदिव स्तनाभ्यां बासो वसाना तरुणाकरणम् ।

पर्याप्तपुष्पस्तवकावनद्या सञ्चारिणी वल्लविनी सतेव ॥

(कुमार० ३. ५१-४)

‘पार्वती के द्वारा अशोक पुष्प के पहने हुए आभूषण पद्मराग मणि की सुन्दरता को लज्जित कर रहे थे, कर्णिकार पुष्प के आभूषण सुवर्ण की कान्ति का अपहरण कर रहे थे तथा निर्गुण्डी (सिन्दुवार) के पुष्प मोनियों की लड़ी बने दिखाई देते थे । इस तरह के वसन्तपुष्पों के आभूषण को धारण करती हुई, लाल रङ्ग के वस्त्र वाली पार्वती, जो स्तनों के भार से कुछ-कुछ झुकी सी दिखाई देती थी, (शिव के सामने आकर इस तरह खड़ी हो गई) जैसे घने फूलों के गुच्छे से झुकी हुई, कोमल किसलय वाली चलती-फिरती (मंचारिणी) लता हो ।’

यही उद्दीपन पक्ष का प्रकृति-वर्णन कालिदास की कला के बेजोड़ नमूने में से एक है । वसन्त के आविर्भाव पर प्रकृति में भी शृङ्गार का आविर्भाव हो जाता है । प्रिय सूर्य को विदेश जाते देखकर दक्षिण दिशा निःश्वास छोड़ने लगती है, तो मदमस्त्र वनस्यलियाँ अपने प्रिय वसन्त से रतिशीला कर अर्धचन्द्राकार पलाश पुष्पों के नखलतों को प्रकाशित करती सुशोभित होती है, हस्तिनी सूँड़में कमलपराग से सुगन्धित जल भरकर अपने प्रिय गज को पिलाने लगती है और चक्रवाक भाये छाये विसतन्तु को अपनी प्रिया को खिलाने लगता है । भौरा अपनी प्रिया के पीछे पीछे घूमता हुआ एक ही फूल के कटोरे से मधु-पान करता है और काला हिरन स्पर्श से आनदित, बन्द आँखों वाली हिरनी को अपने सींग से खूजलाने लगता है ।’

मधु द्विरेफः कुसुमैकपात्रे पश्य प्रिया स्वामनुवर्तमानः ।

शृङ्गेण च स्पर्शानिमोक्षितालीं भृगीमरुण्डूपत कृष्णसारः ॥

(कुमार० ३.३५)

शृङ्गार का द्वारा पक्ष हमें मेषवृत्त में दिखाई देता है । पक्ष के द्वारा यक्षिणी के पास भेजा गया सन्देश अत्यधिक मार्मिक बन पड़ा है ।

मलका से दूर विदेश में पड़ा हुआ यक्ष प्रिया को शरीर से तो आलिङ्गन कर नहीं सकता । दुष्ट भाग्य ने शत्रु बनकर उसकी इन अभिलाषाओं के मार्ग में रोड़ा अटक दिया है । अब अपनी अभिलाषाओं की मानसिक पूर्ति—पूर्ति की मानसिक कल्पना—करने के सिवाय वह कर ही क्या सकता है । वह विरह के कारण तपाये हुए दुबले अङ्ग से तुम्हारे (यक्षिणी के) अत्यधिक दुर्बल तप्त अङ्ग के आलिङ्गन करने की कल्पना कर रहा है । उसे ऐसा अनु-

भव हो रहा है, जैसे वियोग के कारण वह आँसु से भरे, उत्कण्ठापूर्ण और अधिक उच्छ्वास वाले अपने अङ्गो से आँसु के कारण पिघलते हुए उच्छ्वासित एवं अविरलोलकण्ठित तुम्हारे अङ्गो को भेंट रहा है ।

अंगेनां प्रतनु तनुना गाढतसेन तप्तं

साध्रेषाभ्युदितमविरतोत्कण्ठमुत्कण्ठितेन ।

उष्णोच्छ्वासं समधिकतरोच्छ्वासिना क्रूरवतीं

संकल्पेस्तेविशति विधिना केरिणा वृद्धमार्ग- ॥

(उत्तरमेघ १०)

जब वह यशिणी को कोपाविष्ट दशा में पर्वत की शिलाओं पर गीरकराग से चित्रित कर, उसे भनाने के लिए अपने भस्तर को उसके पैरों पर रखना चाहता है, ठीक उसी समय बार-बार आँखों में आँसु भर आते हैं, और इस तरह दोनों का कल्पित मिलन भी नहीं हो पाता । सबभुव निष्कुर विद्याता उन दोनों का मिलन इस प्रकार भी सहन नहीं कर पाना ।

श्यामालिहय प्रणयकुपिता पातुरागेः शिलाया-

भारमानं ते चरणपतितं यावद्विच्छामि कर्तुम् ।

अमैस्तावन्मुहुदपचितैर्दृष्टिरालुप्यते मे

क्रूरस्तस्मिन्निवि न सहते संयमं नो कृतान्तः ॥ (उत्तरमेघ ४२)

और भाग्य यस से शत्रुता करने में कोई कसर नहीं रखता । राम-गिरि पर रहने हुए यश को प्रिया का दर्शन बड़ा दुर्लभ हो गया है । उसे यशिणी के तसदग के उपमान तो दिखाई पड़ जाते हैं पर यशिणी का पूरा सौन्दर्य समस्त रूप में नहीं दिखाई पड़ता । प्रियकुलता की कोमलता में उसे यशिणी की झलक दिखाई पड़ती है, पर वहाँ तो केवल यशिणी के कोमल अङ्गो की ही छाँटि मिलती है । चकिन हरिणी की चञ्चल आँखें भी यशिणी की याद दिलाती हैं, पर केवल उसके दृष्टिपात की ही । अरकाश में उदित निर्मल चन्द्रमा में केवल यशिणी की मुखशोभा है, तो मयूर के पुच्छभार में यशिणी के खान्डी केगपात्र का रमणीय विस्तार । रामगिरि के प्रान्नभाग में दृष्टाकर बहनी हुई तरङ्गवती नदियाँ अपनी नन्ही-नन्हीं पञ्चल लहरों से यशिणी के भ्रूविलास का स्मरण बरा देती हैं । पर दुःख की बात तो यह है,

कि ऐसी कोई भी वस्तु नहीं, जो एक साथ यक्षिणी की सारी विशेषताओं को उन्मिषित कर यज्ञ के दिल को कुछ तृप्त कर दे सके ।

इयमात्स्वं चक्रितहरिणी श्रेष्ठणे दुष्टिपातं

वसप्रच्छायां शशिनि शिखिनां बर्हन्मारेषु केशान् ।

उत्पदयामि प्रतनुषु नदीधीचिषु भ्रूविजातान्,

हन्तोकस्मिन् स्वचिदपि न ते चमिद सादृश्यमस्ति ॥ (उत्तरमेघ)

यज्ञ को एक तृप्त करी जकर है । आखिर विष्णु के शेष-शय्या को छोड़ने के साथ-साथ उसकी गाय भी समाप्त होने वाला है, और फिर तो वे शरद की चाँदनियाँ में उन्मुक्त विहार करेंगे । अच्छा हो यक्षिणी भी इस भागा को लेकर विगृह-वेदना को कुछ हल्का कर ले ।^१ पर सदा के लिए बिछुड़े हुए अज तथा रति को तृप्त करी कैसे करती है ? इन्दुमती के साथ की गई सख्त झगड़ाई भज को खूब-रहकर सजाती है, 'हाय, जिस इन्दुमती ने उसके मुँह से मधुपान किया था, वह आँसुओं से दूषित जगन्मूर्ति को कैसे पी सकेगी ।' क्रूर विधाना अज के प्रति अत्यधिक कठोर रहा है, उसने उस इन्दुमती का हृण कर दिया है जो अज के लिए गृहिणी, प्रियसखी तथा लज्जित कलाओं में गिण्या सभी कुछ रही है । भला, क्रूर मृत्यु ने उसकी कौन-सी चीज का अन्वहण नहीं किया है ?

गृहिणी सचिवः सखी मित्रः प्रियविद्या ललिते कलाविधौ ।

कल्याणमुल्लेख मृत्युना हृता त्वां षड किं न मे हृतम् ॥ (रघु० ८.१६)

अज को इस बात का दुःख है कि उसकी बदनमरिच को पीने वाली इन्दुमती अत्यदूषित निवागज्वलि को कैसे पी सकेगी ? हाय, जिस इन्दुमती का कोमल शरीर कोमल पत्तों की शय्या पर भी उसकी कठोरता के कारण दुःख पाना था, वह चित्रा की कठोर कान्ठ-शय्या को और अग्नि की अतृप्त उज्ज्वला को कैसे बर्दाश्त कर सकेगी ?

नमस्तत्त्वसंस्तरेषु त्वि मनु दूयेत यदंगमपितम् ।

तविदं विमहिष्यते कथं षड वामोह चित्ताघितोहम् ॥ (रघु० ८.७३)

१. इयमात्स्वं विरहयुक्तिं न वनप्रकामिष्यते

निर्वेज्यः परितुष्टस्त्वन्धिकन्दु शनद्व । (उत्तरमेघ)

और काम के दग्ध होने से छटपटाती रति तो उस लता की तरह निरा-
घार छोड़ दी गई है, जिसके आश्रयद्रुम को किसी मस्त हाथी ने भग्न कर
दिया है। कामदेव तो उससे कभी नाराज नहीं हुआ था, पर अजि उससे बिना
पूछे हमेशा के लिए चले जाने का कारण क्या है, क्या वह मोनस्वन्नित के
समय किये गये मेखन्दा बन्धन को याद कर रुठ गया है, या कान में खोसे
हुए कमल से पीटे जाने पर आँखों में पराग गिर जाने से नाराज हो गया है ?
रति को अपना ही दुःख नहीं है, उसे अभिसारिकाओं की दशा पर भी दुःख हो
आया है, जिन्हें रात्रि के सपन अन्धकार से घिरे राजमार्ग पर प्रिय के घर तक
पहुँचाने में कामदेव ही सहायता करने वाला था, उसे इस बात का दुःख है कि
कामदेव के न रहने पर 'वारुणीमद' प्रमदाओं के लिए केवल विडम्बना रह
गया है ? और सबसे बड़कर दुःख तो उसे अपनी दशा का है। काम से वियुक्त
रति की दशा तो बुझी हुई दीप-दशा की तरह धूमावलि हो गई है।

गत एव न ते निवर्तते स सप्ता दीप इवानिलाहतः ।

अहमस्य दग्धो पश्य मामविप्लव्यसनेन धूमितम् ॥ (कुमार० ४.३०)

हि वसन्त, वायु के झोंके से बुझाये दीपक की तरह, तुम्हारा मित्र
(कामदेव) चला ही गया, अब लौटकर आता ही नहीं, और इधर उसकी
(उस दीपक की) बाती की तरह असहनीय दुःख तथा वेदना के धुएँ से
व्याकुल मुझे देखो ।'

काम के बिना रति जीवित रह ही कैसे सकती है। जब अचेतन
पदार्थ ही इस तरह का सम्बन्ध व्यजित करते हैं, कि चन्द्रमा की प्रिया ज्योत्स्ना
उसके अस्त होते ही आकाश से ओझल हो जाती है, मेघ के नभोमण्डल से बिलीन
होने के साथ ही साथ उसकी सहगामिनी विजली भी लुप्त हो जाती है, तो फिर
चेतनतासम्पन्न रति भला अपने प्रिय का साथ कैसे छोड़ सकती है ? 'स्त्रियाँ
तो पति के मार्ग का ही अनुसरण करती हैं' इस मिथुनान्त की शाश्वतता को
अचेतन पदार्थ भी अपनी क्रिया से पुष्ट करते हैं।

शशिना सह याति कौमुदी सह मेघेन तडित्प्रसीयते ।

प्रमदाः पतिवर्त्मगा इति प्रतिपन्नं हि विचेतनैरपि ॥ कुमा० ४.३३)

और मर्ती होने के लिए तैयार रति वसन्त को दो बातें बता देना जरूरी
समझती है, कि वह उन्हें सहकारमजरियों का निवाह दे, क्योंकि काम को आम

के बीर बडे पसन्द हैं, और दूसरे यह कि काम और रति को अलग-अलग जला-जलि न देकर एक ही जलाजलि दें, ताकि वे दोनों एक ही जलाजलि को बांट-कर पी सकें ।

अज-विलाप तथा रति-विलाप में कई ऐसे कथन पये हैं, जो एक बारगी सहृदय भावुक के मन को झकझोर डालते हैं । अतीत की प्रणय-केलि की स्मृति के चित्र रह-रहकर इन कथनगीतियों की तन्त्री को विहाग की राग से मञ्जित कर देते हैं, पर राम वाले विरह की तरह कालिदास का पाठक यहाँ केवल दो बूँद आँसू नहीं गिराता, उसका शोक-सेतु को तोड़कर बहने हुए जलसपात (सत-सेतुबन्धनो जलसपातः) की तरह अनवरत गति से निःसृत हो जाता है । इसी-लिए कथनरस की व्यञ्जना यहाँ गूढ़ नहीं रह पाती, किन्तु निधन के समय कथन-रस को इतना तीव्र रूप देना कुछ लोगों के मत से दोष हो, कालिदास के मत में गुण ही दिखाई पड़ता है । रति के विलाप की तीव्रता के कारणरूप वसन्त का प्रकट होना तथा कालिदास का यह कहना कि 'स्वजन व्यक्ति को देखकर दुःख के दरवाजे खुल पड़ते हैं और बहते-सी के साथ निकल पड़ता है' (स्वजनस्य हि दुःखमप्रनो विवृतद्वारमिवोपजायते) कालिदास में रस-दोष को मानने के विपक्ष में मत देता है । राम तथा अज और रति के विषयों की विभिन्न परिस्थितियों को ध्यान में रखने पर सम्भव है, सहृदय आलोचकों को रति-विलाप तथा अज-विलाप कम सरस न लगें, जिन्हें कालिदास की उत्कृष्ट (कथन) निधनगीतियाँ (Elegies) माना जा सकता है ।

शृङ्गार तथा कथन के अतिरिक्त कालिदास में वीर^१, वीरत्स^२ आदि के भी चित्र देखे जा सकते हैं ।

कालिदास का प्रकृति-वर्णन

प्रसिद्ध पाश्चात्य विद्वान् रस्किन के मतानुसार कला की उत्कृष्टता, किसी चीज को अच्छी तरह से देखकर उसे हूबहू वर्णित कर देने में है । कालिदास का प्रकृति-वर्णन इस विशेषता से युक्त है । कालिदास में प्रकृति का आलम्बन तथा उद्घोषन दोनों तरह का रूप मिलता है । रघुवंश के द्वितीय सर्ग तथा कुमारसंभव

१. रघुवंश ३.५२-६१ तथा ७.३६-६२ ।

२. वही ११.२० ।

के प्रथम सर्ग का हिमालय-वर्णन प्रकृति के व्यालम्बन रूप का वर्णन है। इन वर्णनों में कालिदास की प्रकृति अधिकतर स्वाभाविक है, यहाँ उसके अनलंकृत लावण्य की रमणीयता है। कवि की मूढम दृष्टि यहाँ स्वतः रमणीयता संज्ञान कर देती है।

स पश्वलोत्तीर्णवाराहयूथा-यावातवृक्षोन्मुखर्हिणानि ।

यद्यो रुगाध्यासितशालानि श्यामायमानानि बनानि पश्यन् ॥ (रघु० २.१७)

‘राजा दिलीप उन हरे बनो की देखते जा रहे थे, जिनमें छोटे-छोटे जला-शयो से बराह निकल कर आ रहे थे, जहाँ मोर अपने निवास-वृक्ष की ओर उड़ रहे थे, और हिरन घास पर बैठ हुए थे।’

कुमारसम्भव का हिमालय-वर्णन भी इसी तरह के अनलंकृत सौन्दर्य के लिए प्रसिद्ध है। यह दूसरी बात है कि विन्नरमिषुनो के सरस विलासमय चित्र उस वर्णन को रङ्गीन बना देते हैं, पर निम्न पद्य के स्वाभाविक चित्रण में अपना अलग सौन्दर्य जान पड़ता है।

आमोरपीतिर्गङ्गासीकराणां बोद्धा मूढः कम्पितदेवदारः ।

मद्भापुर्गच्छामूढः किरातैरासेष्यते भिप्रसिन्नशिबहं ॥ (कुमार० १.१५)

‘जिस हिमालय में गंगा के सरनो के जलबणो को लेकर बहने वाला, यह बापु, जिसने देवदार के पेड़ो को बँपा दिया है, ओर मोरो के पत्रो को तेजी से अकमोरवर निकर दिया है, हिरनो की खोज करते हुए किरातो भी द्वारा सेवित किया जाता है।’

इस पद्य में कालिदास की व्यञ्जनाशक्ति ने एक साथ बापु की मोतलता, प्रवणता तथा (अचेतन वृक्षो तक को) बँपा देने की कठोरता के द्वारा किरातो की करण दशा की ओर भी सङ्केत किया है।

कालिदास का उद्दीपन वाला प्रकृति-वर्णन प्रसङ्ग के अनुबल गुप्त गुप्त से युक्त दिखाया गया है। वहाँ पर उत्प्रेक्षा या समासोक्ति के द्वारा प्रकृति में चेतनता का आरोप करने की चेष्टा दिखाई देती है। कुशल कवि प्रकृति-वर्णन में कुछ खास अलङ्कारों का ही प्रयोग करता है। इनमें प्रमुख वस्तुत्प्रेक्षा तथा समासोक्ति हैं, जो प्रकृति के चित्र की सरस बनाने तथा उस पर मानवीय आरोप

करने में सहायता करती है।^१ उपमा तथा रूपक का स्वाभाविक प्रयोग भी प्रकृति-वर्णन में कलात्मक बन पहुँचा है, कि श्लेष तथा यमक का प्रयोग भी प्रकृति-वर्णन को विस्तृत कर देता है। माध तथा भीर्ष के प्रकृति-वर्णन दूरदूर कल्पनाओं ऊपरवा श्लेष एवं यमक के प्रयोग के कारण सुन्दर नहीं बन पड़े हैं। रघुवंग के नवम् सर्ग वाले वसन्त-वर्णन में कालिदास भी यमक के प्रयोग में पड़ गये हैं। पर कालिदास के इस यमक प्रयोग की एक निजी विवेचना यह है कि वह अधिक श्लिष्ट नहीं है। फलतः अर्यबोध की प्रसाद-वृत्ति में विघ्न उपस्थित नहीं होता। श्रुतियों में कालिदास को शीघ्र तथा वसन्त से विरोध मोह है। रघु-वंग के ११वें सर्ग का शीघ्र-वर्णन तथा नवम् सर्ग का वसन्त-वर्णन प्रकृति-चित्रण की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं।

कालिदास के काव्यों का नाटकीय संवाद

कालिदास केवल कवि ही नहीं, सफल नाटककार हैं। कालिदास के दोनों प्रबन्ध-काव्यों में कई सुन्दर नाटकीय संवाद दिखाई पड़ते हैं। रघुवंग के द्वितीय सर्ग का सिंह-दिगीरसंवाद, तृतीय सर्ग का रघु-इन्द्रसंवाद, पञ्चम सर्ग का शौच-रघुसंवाद तथा सोढवें सर्ग का कुसुम-अयोध्यासंवाद कवि की नाटकीय संवादशैली का सङ्केत कर सकते हैं, यद्यपि प्रबन्ध-काव्य के बङ्ग होने के कारण इन संवादों की शैली में उसने कुछ भिन्नता मिलेगी, जो कालिदास के नाटकों में पाई जाती है। कुमारसम्भव के पञ्चम सर्ग का शिव-पार्वती-संवाद कालिदास के दोनों प्रबन्धकाव्यों में इन दृष्टि से अपना विशिष्ट स्थान रखता है। रघुवंग का सिंह-दिगीर संवाद कालिदास के नाटकीय संवाद का एक रूप है, कुमारसम्भव का शिव-पार्वती संवाद दूसरा। पर इतना होजे हुए भी इनकी पद्धति में एक समानता देखी जा सकती है। एक पात्र के लिए बहुमूल्य जीवन की बलिबैरी पर चढ़ाने दिगीर की सिंह बेवकूफ समझता है, तो भी, दरिद्र, अनुलीन शिव की वरप करने की उच्छ्वास वाली पार्वती जो ब्रह्मचारी अनरिपक्ष बुद्धि धोषित करता है। दोनों तर्क के द्वारा उन्हें समझाते हैं, पर दिगीर और पार्वती के उत्तर तर्कप्रणाली का आश्रय न लेकर हृदन की आवाज

१. कुबेरस्य दिग्भुजपरवने मनुं प्रवृत्ते सर्वं सिन्दूरः।

दिग्भुजिना रणवर्तं सुखेन व्यङ्ग्यं कनिष्ठमनुविनीतमर्षः ॥ (कुमार० ३.२५)

शान्तेनुवङ्ग्यविक्रममन्त्रद्वयः पञ्चशतद्विधोऽस्ति नितः।

मर्षो बन्धनेन मन्त्रशक्तौ नवभुजान्तेन बन्धनीयः ॥ (कुमार० ३.२५)

को सामने रखते हैं। सिंह और ब्रह्मचारी की दलीलो का उनके पास कोई जवाब है ही नहीं। दिलीप के पास केवल इतना-सा उत्तर है कि वह 'यश. शरीर' को स्थूल शरीर से अधिक समझता है तथा अपनी रक्षणोप निधि के लिए भौतिक देह को बलि पर रखकर कीर्ति की रक्षा करना चाहता है, और भोली-भाली पार्वती पहले तो दलीलों का जवाब देने लगती है, पर बाद में विल की आवाज को सामने रख देती है :—'न कामवृत्तिर्विचनीयमीक्षते'।

रघुवश के सिंह की दलीलें बड़ी पक्की हैं। वशिष्ठ की एक गाय मर जायगी, तो राजा करोड़ों 'घटोष्णी' गायें देकर गुरु के क्रोध को शान्त कर सकता है। पर दिलीप उसे कामधेनु से अतिन्यून मानता है, अतः मामूली गायों से उसका बदला चुकाना बड़ा कठिन है। सिंह को दिलीप के उत्तर सन्तुष्ट नहीं करते। सिंह को उस पर बड़ी तरस आ रही है। वह समस्त पृथ्वी का शक्रवर्ती राजा है, नवीन यौवनावस्था में है और सुन्दर शरीर वाला है। पता नहीं, उसे क्या सनक सवार हो गई है, कि गाय जैसी छोटी-सी वस्तु के लिये इतना महान् सम्पत्ति—एकातपत्रप्रभुत्व, अभिनव यौवन और रमणीय शरीर—को छोड़ रहा है, और सिंह इसी निष्कर्ष पर पहुँचता है, कि दिलीप ब्रह्म का कच्चा (वेवकूफ) मालूम देता है।

एकातपत्रं जगतः प्रभुत्वं नवं वयः कामतमिवं वपुश्च ।

महवस्य हेतोर्बहु हातुमिच्छन् विचारमूढ प्रतिभाति मेऽस्वम् ॥ (रघु. २.४७)

कुमारसम्भव का ब्रह्मचारी रघुवश के सिंह से भी अधिक मुँहफट नजर आता है। उसे पार्वती के सौन्दर्य को देखकर दया आ जाती है। भला ऐसा सौन्दर्य किसी जौहरी को खोजने के लिये इधर-उधर भटकना ; रत्न किसी जौहरी को ढूँढ़ने नहीं जाना, उसे तो ढूँढ़ने को जौहरी खुद ढोके आते हैं (न रत्नमन्विष्यति मृष्यते हितम्) और फिर उचित वर को ढूँढ़ने के लिए पार्वती की यह तपश्चर्या या दीड़-धूप किस बहुमूल्य वर के लिये है, इसको जानने के लिए ब्रह्मचारी के कर्णकुहर लालायित हो जाते हैं। पार्वती की सखी उसे शिव का सङ्केत करती है। और 'चतुर्दिगीशो' की अवमानना करने वाली मानिनी पार्वती का मान ब्रह्मचारी को हठधर्मिना दिखाई पड़ता है। वाग, वह उस श्मशानवासी के हाथों न पड़ पाती। अच्छा हो कि वह अब भी समझ

१. रघु महेन्द्रप्रभूनीनधिशिवश्चतुर्दिगीशानवमस्य मानिनी ।

अरुणःपदमदनस्य निग्रहाय पिनाकपाणिं प्रतिमातुमिच्छति ॥ (कुमार ०५.५३)

ले। मुबह का भूला शाम को घर लौट आये, तो अच्छा। उसे यह पता होना चाहिये कि शिव के बूढ़े बेल पर उसे बैठे देखकर लोभ मुस्कराने लगेंगे। उस बूढ़े बेल पर बैठने में पार्वती के उस सौन्दर्य की विहम्बना होगी, जो विवाहोपरान्त हाथी पर बैठकर पनिगूह जाने योग्य है। उस दरिद्र के पास हाथी कहाँ आयेगा, वहाँ तो केवल बूढ़ा बेल है और पार्वती को उसी पर बैठना पड़ेगा।^१ खप्पर को धारण करने वाले (कपाली) उस श्मशानवासी शिव के साथ रहने में अब तक तो केवल चन्द्रमा की कला ही शोचनीय समझी जाती थी, अब उसके समान सुन्दर पार्वती भी उसी कपाली के पास रहना चाहती है, तो ससार में दो वस्तुएँ शोचनीय हो आयेगी। कहाँ वह खप्परधारी अमंगलवेष वाला श्मशानवासी और कहाँ ससार के नेत्रों को चन्द्रमा की कला के समान आल्लासित करने वाली पार्वती ?^२ शिव में पार्वती के वर बनाने के लालक एक भी गुण नहीं है। वर को ढूँढ़ने में सुन्दरता, कुलीनता और सम्पत्ति का ध्यान रखा जाता है। शिव के पास इनमें से एक भी गुण है ? उसका शरीर भोडा है, उसके तीन-तीन आँखें हैं। उनके माँ-बाप तक का पता नहीं है, अतः उसे कुलीन भी नहीं कह सकते, और न उसके पास श्रवण-संज्ञा ही है, वह तो निरा तन्म-धरंभ है। पता नहीं पार्वती ने कौन सा गुण पाकर उसे चुनने का निश्चय कर लिया है। वर में ये तीनों गुणों ढूँढ़े जाते हैं, क्या शिव में से एक भी गुण दिखाई देता है ?

वपुर्विहपाक्षमलशयगन्मता विगम्बरत्वेन निवेदितं वसुः ।

वरेषु यद्बालमृगाक्षि ! मृग्यते तवस्ति किं व्यस्तमपि त्रिलोचने ॥ (कु० ५.७२)

और कलावादी आलोचक इस पद्य में 'मृग्यते' क्रिया के साथ पार्वती के 'बालमृगाक्षि' संबोधन में इस भाव की अभिव्यक्ति मानेगा कि जिस तरह मृग किसी वस्तु को ढूँढ़ने के लिए-जलादि के लिए उधर-उधर भटकता है, उसी तरह तुम भी पति को ढूँढ़ने निकली हो पर तुम्हारी आँखें मृग-शिशु की तरह चंचल होने के कारण किसी वस्तु की वास्तविकता को नहीं देख पाती। 'बाल' शब्द पार्वती के भोलेपन और अपरिपक्वबुद्धित्व का संकेत करता है। भला

१. इयं च तेज्या पुरतो विहम्बना यद्दद्या नारणराजहार्यथा ।

विलोक्य बुद्धोभ्रमपिहितं त्वया महाजनः स्मरमुद्यो यविष्यति ॥ (कुमार० ५.७०)

२. दर्पं यन मन्त्रिणि शोचनीयतां समागमप्रार्थनया कपालिनः ।

कला च मा कान्तिमयी कलावनस्पत्यस्य लोकस्थ च नेत्रकौमुदी ॥ (कुमार० ५.७१)

बुद्ध, अकुन्दीन तथा दरिद्र पति को वरण करने वाली बालिका को चञ्चल-बुद्धि वाला न कहा जायगा, तो क्या नहे ?

पार्वती ब्रह्मचारी की दलीलों का जवाब देकर कपाली की 'अशिवता' को 'शिवता' सिद्ध करती है और महादेव की उस विवृति का सकेत करती है, जो स्वयं दिग्भ्रमर रहते हुए भी भक्त देवताओं को सिद्धि-प्रधान करते हैं। पार्वती को बड़ा अफसोस है कि शिव की वास्तविकता को जानने वाले लोम ससार में हैं ही नहीं (न सन्नि यापार्थ्यविदः पिताकिनः)। पर मूर्ख और ब्रह्मचारी के आगे इन दलीलों को रखने से क्या लाभ ? इसके साथ विवाद करना व्यर्थ है, अगर वह शिव को बुरा समझता है, तो उसके लिए बँधे रहें उससे हमें क्या ? अब हमारा मन शिव में अनुरक्त है, तो दूसरे के लिए वह बँधे ही हों ? मनमानी करने वाला निदा की परवाह योड़े ही करता है।^१

कालिदास का अलङ्कार-प्रयोग

संस्कृत साहित्य में कालिदास उपमा के लिए विशेष प्रसिद्ध रहे हैं (उपमा कालिदासस्य)। हम कालिदास की उस प्रसिद्ध उपमा को पहले उद्धृत कर आये हैं, जिसके प्रयोग से चमत्कृत होकर बिद्वानों ने उन्हें 'दीपशिखा' कालिदास की उपाधि दे दी थी। उपमा के एक से एक सुन्दर प्रयोग कालिदास में देने जा सक्ते हैं, एक उदाहरण देना पर्याप्त होगा।

तां जानीषाः परिमितकृपां जीवितं मे द्वितीयं,

दूरीभूते भवि सहाचरे चक्रवाकीमिवैकाम् ।

गाङ्गोक्त्यां गुरुं दिवसेष्वेव गच्छत्सु बालां,

जातां मम्ये शिशिरमपिता पार्श्वेनो बान्धवाम् ॥ (उत्तरमेघ २०)

'हे मेघ ! अपने प्रिय के (मेरे) दूर रहने के कारण दुखी प्रिया को, जो अर्जुनी चक्रवाकी की तरह अल्पभाषिणी है, तुम मेरा दूरगम जीवन (प्राण) समझना। वियोग से भारी दिनों को गुज़ारती हुई, अत्यधिक उत्पन्ना से भरी प्रिया इसी तरह हो गयी होगी, जैसे शिशिर ऋतु के पाले के द्वारा चुपली हुई कमलिनी ठीक दूसरे रूप में परिवर्तित हो जाती है।'

१. अर्थ विवादेन यथा सुतस्त्वया तथाविधस्त्वावदोपमस्तु नः ।

ममात्र आर्थिकरमं मनः स्मिन् न काम वृत्तिर्वचनीयमीष्टने ॥ (कुमार ५.८१)

उपमा के अतिरिक्त कालिदास के अन्य प्रिय अलङ्कार वस्तुप्रेषा^१, समा-
मोक्ति तथा रूपक है। इनके अतिरिक्त कालिदास में अपह्लावि^२, अतिशयोक्ति^३,
व्यतिरेक^४, दृष्टान्त^५, तुल्ययोगिता^६, अर्थान्तरव्यास^७ आदि अर्थालङ्कारों का
मुन्दर प्रयोग मिलता है। पतनोन्मुख काल के परवर्ती कवियों की भांति कालि-
दास चित्रकाव्य या शब्दालङ्कार की बाहरी तडक-भडक में नहीं फँसते। रघुवश
में केवल एक सर्ग (नवम सर्ग) में कालिदास ने यमक के प्रति रुचि दिखाई
है।^८ पर ऐसा प्रतीत होता है कि कालिदास ने यह प्रयोग इसलिए किया है कि
वे चित्र-काव्यों के शौकीनों के सामने यह सिद्ध कर सकें कि वे उस प्रकार के
प्रयोग भी कर सकते हैं। किन्तु कालिदास भाव को प्रधानता देते हैं, तथा अल-
ङ्कारों के मोह में फँसकर उसका हनन करना नहीं चाहते। उनके साधर्म्यमूलक
अलङ्कारों के प्रयोग कहीं-कहीं बिषय के अनुरूप बन पड़े हैं, और वातावरण की
मृष्टि में बड़े सहायक होते हैं; जैसे —

१. प्रपम्य चानर्चं विशालमस्याः भृंगान्तर द्वारमिवार्यसिद्धेः । (रघु० २.२१)

२. यथाबनुदातमुलेन मार्गं स्वेनेन पूर्णं मनोरथेन ॥ (रघु० २.७२)

३. आसंजयामास यथाप्रवेशं कण्ठे गुणं मूर्तमिवानुरागम् ॥ (रघु० ६.६३)

कालिदास ने उपमा के चित्रों में कहीं-कहीं अपनी मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता का
परिचय दिया है। जब कटुवादी ब्रह्मचारी से दृष्ट होकर, पार्वती जाने के लिए
तैयार होती है, तो भगवान् शङ्कर निज रूप में प्रकट होकर उसे रोक लेते हैं।
उन्हें देखकर कोमल व सरस शरीर वाली पार्वती कांपने लग जाती है, वहाँ से
जाने के लिए उठायी हुआ उसका पैर उठा ही रहता है। उसकी दशा मार्ग में
पर्वत के द्वारा रोकी हुई सुव्यव नदी की तरह हो जाती है, जो न तो आगे बढ
पाती है, न ठहर ही पाती है।

तं वीक्ष्य वेपथुमती सरसांगपरिष्टिनिक्षेपणाय पदमुद्धृतमुद्धतन्ती ।

मार्गावलम्बितकराकुलितेव सिन्धुः शैलाधिराजतनया न ययौ न तस्थौ ॥

(कुमार० १.८१)

१. कु० ३.२५ तथा ३.२९, साथ ही रघु० १३.३३ तथा १३.६३ आदि ।

२. रघु० १२.२ । ३. रघु० ४.४ । ४. रघु० ४.४९ । ५. रघु० ५.१३ । ६. रघु० २.१५ ।

७. मेघदूत-पूर्वमेघ पद्य ५, ६, २० आदि ।

८. किमन्यप्रमरीर्षि विलासिनां मदयिना इयिताश्रवणापिन्तः ॥ (रघु० सर्ग ९) (अंग०)

अमदयत् सहकारलना मनः मकलिका कलिकामजिनामपि ॥ (रघु० सर्ग ९)

कालिदास की शैली अत्यधिक कोमल तथा प्रसादगुण युक्त है। वे वंदर्भी रीति के मूर्धन्य कलाकार हैं। कालिदास की भाषा ध्वजनाप्रधान है तथा आन्धोचको ने उनके कई प्रयोगों में अपूर्व वक्रता, और अभिव्यञ्जना शक्ति मानी है। सीता के द्वारा राम के प्रति भेजे गये सन्देश (चतुर्दश सर्ग) में जहाँ सीता 'वाच्यस्त्वया भद्रवनात्म राजा' कहती है, वहाँ राम के लिए प्रयुक्त 'राजा' शब्द तथा उसके साथ 'स' का प्रयोग 'राम कोरे राजा ही हैं, राजा के कर्तव्य के अतिरिक्त उनका पति के रूप में भी कुछ कर्तव्य था, जिसे वे 'भूल चुके हैं' इस भाव को व्यञ्जित करता है। इसी तरह सीता को रोती देखकर जब वात्मीकि उसके पास आने बर्णित किये जाते हैं, तो कविर कालिदास वात्मीकि का परिचय 'निपादविद्वान्जगदर्थानोरथः बलौकरवमापघन यस्य शोकः' इस तरह देते हैं, जिसमें वे वात्मीकि की करुण प्रकृति का परिचय देना आवश्यक समझते हैं, जो वर्ण्य विषय के उपयुक्त है। अलङ्कारिकों ने तत्प्रायः करती हुई पार्वती के वर्णन में जहाँ प्रथम भेष की वृद्धे उसके समन पद्म वाले नेत्रों पर गिर कर कुछ देर रुक कर, ओठों पर गिरते हुए, कठोर पयोधरों पर गिरने से चूजित होकर, त्रिबली पर छुटकने के बाद गम्भीर नाभि में जा घुसती है, इति काव्य की समतुल्यता का उत्कृष्ट उदाहरण माना है। इस वर्णन में एक ओर पद्मासन की वांगम्याम वाली स्थिति, दूसरी ओर पार्वती के तत्तदर्थों की मुन्दरता और मुडौलपन की ध्वजना पाई जाती है।^१

कालिदास के काव्यों में कई ऐसी काव्यरुचियाँ पाई जाती हैं, जो आगे के काव्यों का मार्ग दर्शन करती हैं। कुमारसम्भव तथा रघुवंश के सप्तम सर्ग में महादेव तथा अंज को देखने के लिए लालायित पुरमुन्दरियो का वर्णन, रघुवंश के पञ्चम सर्ग का प्रभात वर्णन, पृष्ठ सर्ग का स्वयंवर वर्णन और अशोक, बहुल आदि के वर्णन में बोहद सम्बन्धिता^२ रुचियाँ कालिदास में ही सबसे पहले स्पष्टरूप में दिखाई पड़ती हैं। वैसे पुरमुन्दरियो वाले वर्णन का संकेत हम अवघोष में भी पाते हैं, पर कालिदास का यह निजी प्रिय विषय रहा जान पड़ता है। कालिदास की इन रुचियों का प्रभाव माघ तथा शोहर्ष में स्पष्टरूप से दिखाई देता है, जिसका संकेत हम इन नवियों की आन्धोपना में करेंगे।

१. भिन्याः क्षणं पञ्चमसु माहृताधराः बर्षाधरोत्मेधनिधानचूणिताः।

बर्षापु नम्याः स्खलिताः प्रप्रेदिरे विरेण नाभि प्रथमोद्भवन्दवः॥ (कु० ५.२४)

२. दे० रघु० ८.६३; ९.३०; १८.१० तथा मेघदूत (उत्तरमेघ० १५)

अन्त में हम देखते हैं, कि क्या रस-प्रवणता, क्या आलङ्कारिक अप्रस्तुत विधान, क्या प्रकृतिवर्णन की बिम्बमत्ता, क्या शैली की व्यञ्जनाप्रणाली तथा शब्दों की प्रसादमयता, सभी कलावादी दृष्टिकोण से कालिदास की बराबरी कोई भी अन्य सस्कृत कवि नहीं कर पाता, और हमें पीयूषवर्ष जददेव के साथ कालिदास को कविताकामिनी का विलास घोषित करने में कोई हिचक नहीं होती ।



महाकवि भारवि

कालिदास की काव्यकला के दाय को ग्रहण करने वाले कवियों ने उनकी काव्यपरम्परा को ठीक उसी दिशा में आगे नहीं बढ़ाया। कालिदास के उत्तराधिकारियों ने कालिदास की काव्यपरम्परा के "रीति" (Rhetoric) पक्ष को, उनकी अमिथ्यञ्जना शैली के दाय को ही ग्रहण किया, और अमिथ्य, कथा-वस्तु के निर्बाह तथा भावपक्ष की मार्मिकता की ओर उतना ध्यान नहीं दिया। कालिदास की कला में भावपक्ष तथा कलापक्ष का जो समन्वय, महाकाव्य के इतिवृत्त की जो अनकहेलना पाई जाती है, वह कालिदास के पश्चात्का कवियों में धीरे-धीरे मिटती गई और कोरा कलापक्ष इतना बढ़ता गया, कि महाकाव्य नाममात्र की दृष्टि से महाकाव्य रह गये। मानव-जीवन का जो विस्तृत सर्वांगीण चित्र महाकाव्य के लिए आवश्यक है, वह यहाँ सुप्त हो गया। महाकाव्य केवल पाण्डित्य तथा कला प्रदर्शन के क्षेत्र रह गये। भारवि, भट्टि, भाष तथा श्रीहर्ष इन चारों कवियों में यही प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। इन काव्यों में महाकाव्य की 'रूढ़' शैली दिखाई पड़ती है, जिसमें इतिवृत्ति और कथा-विविधान को आधार बनाकर काव्य-कला का सुन्दर तान-बाना बुनना ही कवियों का चरम लक्ष्य रह गया। भामह तथा दण्डी ने अपने अलङ्कार ग्रन्थों में महाकाव्य के जो लक्षण तथा विशेषताएँ बताई हैं, वाद के कवियों में वे विशेषताएँ अप्रकृत रूप में पाई जाती हैं। भामह तथा दण्डी की परिभाषा इन विद्वत् नेत्रों के काव्यों के आधार पर बताई गई थी। सम्भवतः भारवि के 'किरातार्जुनोप' के आधार पर ही भामह तथा दण्डी ने महाकाव्य का लक्षण निबद्ध किया हो, और वाद के काव्यों के लिए वह पथ-प्रदर्शक बन गया हो। इस प्रकार सस्कृत महाकाव्यों में भारवि एक नई शैली, एक नई प्रवृत्ति को जन्म देने वाले हैं। इसी पद्धति पर कम या अधिक रूप में भट्टि, कुमारदाम (जानकीहरण के कवि), भाष, रत्नाकर आदि के काव्य चलने दिखाई पड़ते हैं।

कालिदास की कला के रूप में हमें काव्य का चरम परिपाक उपलब्ध होता है। उसे गुप्तकाल के वैभवशाली काल का प्रतीक माना जा सकता है। गुप्तों के हास के साथ भारत कई छोटे-छोटे राज्यों में बँट जाता है। उत्तरी भारत

में हर्षवर्धन तथा दक्षिण भारत में पुलकेशी द्वितीय के समय तक, कोई सार्वभौम सम्राट् इतिहास में नहीं दिखाई पड़ता । भारतीय समाज निश्चित पौराणिक तथा नैतिक साँचे में ढल चुका था, शास्त्रों का प्रणयन ऐहिक और पारमायिक समस्याओं का समाधान करने लगा था । भाषा की कलात्मकता, अर्थात्कार, शब्दालङ्कार और प्रहेलिकादि काव्यों के द्वारा राज-वर्ग, सामन्त, तथा पण्डित मनोरञ्जन करते थे, और उस काल के अभिजात वर्ग का विलासी जीवन कामशास्त्र के सिद्धान्तों का सहारा लेकर काव्य में भी प्रतिबिम्बित हो रहा था । कालिदास के काव्यों में ही इन विशेषताओं के बीज दूँदे जा सकते हैं । ग्रहित चित्र-काव्यों का प्रणयन कालिदास के समय में ही चल पड़ा होगा, -यदि घटखर्पर काव्य की रचना कालिदास की समसामयिक ही है तो, और कालिदास का यमक-प्रयोग भी इगका सकेत कर सकता है । कालिदास तथा भारवि के बीच निश्चित रूप से १५० वर्ष का समय माना जा सकता है । इस बीच काव्य के कलापक्ष को अधिक में अधिक कृत्रिम सौन्दर्य प्रदान करने की अभिरुचि ने कवियों को नई दिशा में प्रेरित किया होगा । कालिदास तथा भारवि के बीच के काव्यों का पता नहीं, केवल पाताम भट्टि वाला मन्दमौ शिलालेख ही इस बीच की कड़ी का उपलब्ध प्रमाण है । कालिदास की काव्यसरणि से हटकर काव्य की विषय-वस्तु की अपेक्षा वर्णन-शैली के सौन्दर्य, भावपक्ष की ओर ध्यान न देकर कहने के ढंग पर महत्व देने की प्रणाली का सर्वप्रथम प्रौढ़ रूप जिस काव्य में मिलता है, वह है महाकवि भारवि का किरातार्जुनीय ।

भारवि का समय तथा जीवनवृत्त

कालिदास की भाँति ही भारवि के समय तथा जीवनवृत्त के विषय में निश्चित रूप से हम कुछ नहीं जानते । कुछ किंवदन्तियाँ भारवि को भी भोज के साथ जोड़ देती हैं तो कुछ के अनुसार भारवि पिता से रुठ होकर रासुराल चले गये थे, जहाँ वे जङ्गल में जाकर गायें चराने का काम किया करते थे । किंवदन्तियों के ही आधार पर भारवि दण्डी के पितामह या प्रपितामह थे । ममवत भारवि दासिनालय थे, और इसी कारण दण्डी के साथ उनका सम्बन्ध जोड़ दिया गया हो । भारवि का उल्लेख ऐहोल शिलालेख में मिलता है,^१ जो

१. येनायोनिजवेदम स्थिरमर्थविधौ विवेकिना जितवेदम् ।

म विनयना रविर्मानिः कविनाथिनकान्दिदास-भारवि-कौतिः ॥

(ऐहोल शिलालेख)

६३४ ई० में उत्कीर्ण हुआ था। इसके अतिरिक्त भारवि के किराताजुनीय का उद्धरण वामन तथा जयादित्य की 'काशिका वृत्ति' में उपलब्ध होता है। भारवि कालिदास से प्रभावित हैं, तथा माघ भारवि से प्रभावित रहे हैं। इससे यह निष्कर्ष निकला जा सकता है कि भारवि का समय छठी शती का मध्य रहा होगा। भारवि वाणभट्ट के पूर्व थे। वाणभट्ट ने भारवि का उल्लेख, सम्भवतः इसलिये नहीं किया होगा कि उनके समय तक भारवि की काव्यकला ने इतनी व्याप्ति और प्रतिष्ठा नहीं प्राप्त की होगी। भारवि के समय को ५५० ई० के लगभग मानने का अनुमान करते समय हम सत्य से अधिक दूर नहीं माने जा सकते। भारवि के जीवनवृत्त के विषय में हम कुछ भी नहीं जानते। अनुमान होता है कि भारवि किसी राजा के दरबारी कवि अवश्य रहे होंगे। अवन्तिसुन्दरी कथा के अनुसार ये पुलकेशी द्वितीय के छोटे भाई विष्णुवर्धन के सभापण्डित थे। पर कुछ विद्वान् इसकी प्रामाणिकता पर पूरा विश्वास नहीं करते।

किराताजुनीय

किराताजुनीय की कथा का मूलस्रोत महाभारत रहा है। इन्द्र तथा शिव को प्रसन्न करने के लिये की गई अर्जुन की तपस्या को आधार बना कर कवि ने १८ सर्गों के महाकाव्य का विस्तार परम्पित किया है। इतिवृत्त का आरम्भ घृतग्रीवा में हारे हुये पाण्डवों के वनवास से होता है। युधिष्ठिर यहाँ रहकर भी दुर्योधन की ओर से निश्चिन्त नहीं हैं। वे एक बनेचर को दुर्योधन की प्रजापालन सम्बन्धी नीति को जानने के लिये 'चर' बनाकर भेजते हैं। ब्रह्मचारी बना हुआ बनेचर लौट कर आता है, और उसके युधिष्ठिर के पास पहुँचने से काव्य का इतिवृत्त चलता है। बनेचर दुर्योधन के शासन की पूरी जानकारी देता है, और इस बात का मञ्जूषा देता है कि जुए के बहाने जीती हुई पृथ्वी को वह नीति से भी जीत लेने की चेष्टा में लगा है।^१ सारी बातें बताकर बनेचर लौट जाता है, और द्रौपदी आकर युधिष्ठिर को मुद के लिये उत्तेजित करती है। वह कटु शब्दों का प्रयोग करती हुई युधिष्ठिर की तपस्वि-जनोचित शान्ति, दूसरे शब्दों में कायरपन की घत्सना करती है। दूसरे सर्ग के आरम्भ में भीम द्रौपदी की सलाह की पृष्टि करता है, और युधिष्ठिर को इस बात का विश्वास दिलाता है कि उसके चारों भाइयों के आगे मुद में कोई नहीं ठहर सकता ?^२

१. दुरोदरच्छत्रिणा समीहते नयेन जेतुं जगतीं सुषोभनः ॥ (१.७)

२. प्रसहेन रणे तबालुजान् दिशर्ता कः सतमन्युनेसत्रः ॥ (२.२१)

पर नीतिविशारद युधिष्ठिर एक कुशल हस्तिपक की तरह भदमस्त हाथी के समान भीम की नीतिभय उत्तियों से शान्त कर देते हैं। वे इस बात का सङ्केत देते हैं कि उन्हें उस समय की प्रतीक्षा करनी चाहिए जब पाण्डवों के मित्र पाण्डवों की सहिष्णुता की अत्यधिक प्रशंसा करने लगें, तथा दुर्योधन के अभिमानी व्यवहार से अपमानित कई राजा उससे अलग हो जायें। इसी सर्ग में भगवान् व्यास आते हैं। तीसरे सर्ग में वे अर्जुन को दिव्या व प्राप्ति के लिये इन्द्र की तपस्या करने को कहते हैं। व्यास के भेजे गये गुह्यक के साथ अर्जुन तपस्यायें इन्द्रकील वषट पर पहुँचता है। उसकी कठिन तपस्या से डरकर इन्द्र अप्सराओं को अर्जुन की तपस्या भङ्ग करने के लिये भेजता है। पर अर्जुन का व्रत भङ्ग नहीं होता। खुश होकर स्वयं इन्द्र अर्जुन के पास आता है, तथा शिव की तपस्या का उपदेश देता है। अर्जुन पुनः तपस्या करता है। इधर एक मायावी दैत्य अर्जुन को मारने के लिये सूअर का रूप धारण करता है। इस बात को जानकर भगवान् शिव अर्जुन की रक्षा के हेतु किरात का मायावी वेश धारण करते हैं। तेरहवें सर्ग में सूअर के प्रवेश का वर्णन है। किरात तथा अर्जुन दोनों सूअर पर एक साथ बाण छोड़ते हैं। अर्जुन का बाण सूअर को मार कर पृथ्वी में धुस जाता है। बाद में वधे हुए बाण के लिये किरात तथा अर्जुन का वाद-विवाद चलता है, जो पञ्चदश सर्ग में युद्ध का रूप धारण कर लेता है। युद्ध में पहले दोनों अस्त्री-शस्त्री से लड़ते हैं, बाद में कुशती पर उतर आते हैं। इसी समय अर्जुन की बीरता से प्रसन्न होकर भगवान् शिव प्रकट होते हैं, तथा अर्जुन की पाशुपतास्त्र-प्राप्ति की अभिलाषा के साथ काव्य की पूर्ति होती है।

अथ जय त्रिभुवनं पादपद्माननः सन्, यद्विद इति शिवेन दत्तमित्तो देवसंघैः।

निजगृहमथ गत्वा सारदं पाण्डुपुत्री, धृतगुरुमकलङ्गीर्यैर्वैश्वं ननाम ॥ (१८.४८)

‘आमो, अपने दात्रुओं को जीतो’ इस प्रकार शिव के द्वारा अश्रीर्वाद दिया गया अर्जुन,—औ उनके धरणकर्मलों में नत था—देवताओं के द्वारा प्रशंसित होकर महान् जयलक्ष्मी को धारण कर अपने घर लौट आया और उसने युधिष्ठिर को प्रणाम किया।’

इस प्रकार ‘श्रीः’ शब्द के मंगलाचरण से आरम्भ भारवि का ‘श्रीकाव्य’ लक्ष्मी शब्द की विजयशंखना के साथ परिसमाप्त होता है। भारवि का काव्य

जैसे 'लक्ष्म्यन्त' काव्य कहलाता है, ठीक उसी तरह माघ का काव्य 'धूम्यन्त' तथा श्रीहर्ष का नैषध 'आनन्दान्त' है। भारवि ने मंगल-सूचक 'लक्ष्मी' शब्द को प्रत्येक सर्ग के अन्तिम पद्य में अवश्य रखा है, जो काव्य के तत्त्व पलों में देखा जा सकता है।

भारवि के किराताजुनीय का इतिवृत्त हम देख चुके हैं। यदि कोई कवि कोरी कथात्मकता को ही लेकर चलता, तो यह कठिनता से चार या पाँच सर्ग की सामग्री सिद्ध होती। पर भारवि के कलावादी कवि ने बीच-बीच में अद्भुत सवाद, रमणीय कल्पनापूर्ण वर्णन आदि का समन्वय कर इसके 'केवले' (फलक) को बढ़ा दिया है। चौथा और पाँचवाँ सर्ग पूरे के पूरे शरद्वर्णन और हिमालय वर्णन से भरे पड़े हैं, तो सातवें, आठवें, नवें और दसवें सर्ग में अप्सरा-विहार तथा अर्जुन के तपस्या-भग की चेष्टा का वर्णन है। ग्यारहवें सर्ग में जाकर पुनः कवि ने इतिवृत्त के सूत्र को पकड़ा है, और वह अनीब मंथर गति से कथा की ओर बढ़ता है। किराताजुनीय के कथा-तत्त्व को प्रवाहावरोधकता के विषय में आगे संकेत करेंगे।

शास्त्रीय दृष्टि से किरात का नायक धीरोदान अर्जुन तथा मुख्य रस बीर है। अप्सरा-विहारादि वाला शृंगार इसी बीर रस का अंग बनकर आता है। महाकाव्यों की रुढ़ परिभाषा की नजर से देखने पर इसमें १८ सर्ग हैं, तथा छहो ऋतु, सूर्योदय, सूर्यास्त, पर्वत, नदी, जल-श्रीहा, सुरग आदि का वर्णन पाया जाता है, और इस तरह दण्डी तथा विश्वनाथ के द्वारा संकेतित महाकाव्य के सभी लक्षण^६ यहाँ देखे जा सकते हैं।

भारवि के काव्य से उस काल का कुछ संकेत

जैसा कि हम पहले बताना चुके हैं, भारवि का काल भारतीय इतिहास के उस अज्ञ वा संकेत करता है, जब कोई छोटे-मोटे राजा अपने आसपास के दूसरे राजाओं को सामाधि उपायो से करद बनाने में ही नहीं, उसके राज्यका अपहरण करने की ताक में लगे हुए थे, भारवि से लेकर श्रीहर्ष तक के भारत की यही दशा रही है। माघ तथा विशाखदत्त की कृतियाँ भी इसका संकेत दे सकती हैं। भारवि तथा माघ के इतिवृत्त पौराणिक होने हुए भी यदि उस काल की राज-नीतिक दशा कि प्रतिबिम्ब माने जायें, तो कोई दूरारूढ़ कल्पना न होगी। कालिदास की व्यावहारिक उदार राजनीति गुप्तों के ऐश्वर्य के साथ समाप्त हो गयी

थी। जहाँ शास्त्रों में कौटिल्य का अर्थशास्त्र, शुक्रनीति तथा कामन्दकीय नीति-सार राजनीति के सैद्धान्तिक पक्ष का विधान कर रहे थे, वहाँ राजनीति व्यवहार में उन्हीं का उल्लेख लेकर आ रही थी। जन्तुपक्ष के भेदन के लिए चार एवं 'स्पशों' की महत्ता मानी जाने लगी थी, तथा रक्तकर विपक्षकी भावी अवनति की प्रतीक्षा की जाती थी। माघ ने स्पशों के बिना राजनीति की निर्मूलता मानी है, और भारवि तथा माघ दोनों ने राजनीति को ठंडे दिमाग से सोचने का विषय माना है, जल्दबाजी का नहीं। भारवि के किरातार्जुनीय की राजनीति-पटुता उस काल में राजनीति के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक ज्ञान का संकेत कर उस काल की राजनीतिक दशा का चित्र उपस्थित करने में समर्थ है।

किरातार्जुनीय से भारवि के समय की लोकसामान्य की दशा का संकेत मिलना असम्भव है। यही नहीं भारवि का समाज माघ तथा धीहृय की भाँति बहुत सकीर्ण समाज है, वे राजप्रासाद के परकोटे, तथा पंडित-मंडली से बाहर शाकते नजर नहीं आते। कालिदास राजप्रासाद में रहते हुए भी अपनी पत्नी निगाह से समस्त नागरिक जीवन का अध्ययन करते हैं, चाहे उनकी दृष्टि भी नगर के गोपुर के बाहरी जन-समाज की उस सहानुभूति से न देखती हो, जिस सहानुभूति से उन्होंने प्रकृति को देखा है। भारवि का समाज मंत्रणागृह में मंत्रणा करते नीति-विशारदों, युद्धस्थल के काल्पनिक वर्णनों में वाक्पुट और शस्त्र-युद्ध करते योद्धाओं, चित्र-काव्य तथा अर्थगाम्भीर्य से गद्गदप्रमाण होते पंडित श्रोताओं, तथा सामन्तों के विलासगृहों तक ही सीमित है। उनका प्रकृति-वर्णन (चतुर्थ मंत्र को छोड़कर) ठीक वैसा ही है, जैसा कुर्सी पर बैठकर किसी व्यावहारिक विषय पर की गई गवेषणा का अन्तर्ज्ञानमूल्य फल। सारांश यह कि भारवि का समाज, उनके काव्य के चरित्रों की दुनिया का दायरा, बड़ा संकट है, और ठीक इसी तरह भारवि की भावनावृत्ति का भी, जो कला तथा अर्थ-गाम्भीर्य के परकोटे में बन्द रहकर 'अमूर्त्यपश्या राजदारा' के समान रह गई है, जिसे देखने की ललक हर एक को होती है, किन्तु जो उपभोग की वस्तु नहीं रह जाती।

भारवि का व्यक्तित्व

पर इसका अर्थ यह नहीं कि भारवि में कवि-हृदय नहीं था। भारवि के कवि होने के विषय में सन्देह नहीं; यह दूसरी बात है कि शुद्ध रसवादी दृष्टि से, तथा समाज-वैज्ञानिक दृष्टि से भी, भारवि निम्नित रूप से दूसरी कोटि के कवि

है, और जहाँ तक भारवि के अपने क्षेत्र का, काव्य के कलावादी दृष्टिकोण का प्रश्न है, वहाँ भी भाषा तथा श्रौहर्ष के प्रतिमत्त्व नि सन्देह बाजी मार ले जाते हैं। भारवि पंडित हैं, राजनीति के निष्णात हैं, कलाचञ्चु हैं, और सबसे बढ़कर थोड़े से शब्दों में अर्थ का गौरव भरने वाले हैं, और भारवि के व्यक्तित्व का सच्चा दर्शन यदि कही हुआ है, तो मेरी समझ में, न तो वह पञ्चम सर्ग का यमकप्रयोग या पञ्चादश सर्ग का चित्रकाव्य है, न उसका विलासवर्णन या प्रकृतिवर्णन ही, अपितु प्रथम और द्वितीय सर्ग की द्रौपदी, भीम तथा युधिष्ठिर की उक्तियाँ और तेरहवें और चौदहवें सर्ग की किरातदूत तथा अर्जुन की उक्तिप्रत्युक्तियाँ हैं।

भारवि राजनीति के प्रकाण्ड पण्डित हैं, इस बारे में दो मत नहीं हो सकते। उनका राजनीति-विषयक ज्ञान स्वयं युधिष्ठिर की उक्तियों में भूतिमान् हो उठा है। दुर्योधन से तत्काल युद्ध करने की सलाह देने वाले भीम की जो नीति युधिष्ठिर के द्वारा दिलाई गई है, उसका मूल यही है कि हमें किसी भी काम में जल्दबाजी नहीं करनी चाहिए, बिना सोचे-समझे कोई काम करने से अनेक विपत्तियों का सामना करना पड़ता है। जो व्यक्ति सोच-विचार पर काम करता है, उसके गुणों से आकृष्ट सम्पत्ति स्वयं उसके पास चली आती है।

साहसा विदधोत न क्रियामविवेकः परमापदां पदम् ।

कृणुते हि विमृश्यकारिणं गुणलुब्धाः स्वयमेव सम्पदः ॥ (२.१०)

और पुरुष को अपने प्रतिपक्षी पर विजय प्राप्त करने के लिये जोध के अग्निरे की दयाकर प्रभुशक्ति, मन्त्रशक्ति और उत्साहशक्ति का सन्ध्य करना चाहिये। जो व्यक्ति ऐसा नहीं करता, वह इन हीनो शक्तियों से उसी तरह हाथ धो बैठता है, जैसे कृष्णपक्षीय चन्द्रमा अपनी कलाओं से।

बलवानपि कोपजग्मनस्तमसो नाभिमर्ष दण्डि यः ।

क्षयपक्ष इवेन्दवीः कलाः सकला हन्ति स शक्तिसम्पदः ॥ (२.१७)

राजनीति की भाँति ही भारवि कामशास्त्र के भी अच्छे पण्डित हैं; पण्डित ही, कालिदास की तरह रसिक नहीं। जैसा कि हम भारवि के शृङ्गार-वर्णन में बतायेंगे; भारवि शृङ्गार के भावपक्ष के कवि न होकर, शृङ्गार के कलापक्ष के कवि है। कालिदास प्रणय (Sentiment of love) के कवि हैं, भारवि (अपने छावियों की ही तरह) प्रणय-कला (Art of love, technique of love) के कवि। भारवि को कामशास्त्र का सैद्धान्तिक

ज्ञान, राजनीति से कम नहीं जान पड़ता है। इसके अतिरिक्त अलङ्कार, पिङ्गल आदि पर भारवि का पूर्ण अधिकार है।

भारवि को काव्य-प्रतिभा

इसके पहले हम भारवि की काव्य-प्रतिभा पर कुछ कहें. काव्य के सम्बन्ध में भारवि के स्वयं के मत को जान लें। हमने इस बात पर कई बार जोर दिया है कि भारवि कलापक्ष के कवि हैं। पर कलापक्ष में भी उनका अधिक ध्यान भाषा की तरह अर्थ तथा अर्थ दोनों की सम्मोचना^१ पर नहीं रहता जान पड़ता, न नैपथ्य के समस्तही कलावादी की तरह प्रौढोक्ति की लम्बी उद्धान, पदालिख्य और 'परीरम्भकीडा'^२ पर ही। भारवि में ये भी आते हैं, पर भारवि इन्हे गौण मानते हैं, उनका विशेष ध्यान अर्थ-सामर्थ्य पर रहा है। यही कारण है, पुराने पण्डितों ने 'भारवेर्यमोत्तमम्' कहा था। भारवि शब्दों की कृत्रिमता के फेर में हमें जाना नहीं पड़ते। इनकी शास्त्री श्रीडा (Le jeu d'homme) बेबल पाँचवें तथा पन्द्रहवें सर्ग में ही मिलेगी। भारवि शब्दों के शौकीन हैं, पर भाषा या शीर्ष जितने नहीं। उनका कालात्मव्यंगीसिद्धान्त यही जान पड़ता है—काव्य के पदप्रयोग में अस्पष्टता न हो, अर्थसामर्थ्य पर खास तौर पर ध्यान दिया जाय, भाषा के अर्थ में पीनरक्त्य न होने पाये और अर्थ-सामर्थ्य (अपेक्षा) को कुचल न दिया जाय।

स्फुटता न पदैरपाहता न च न स्वीकृतमर्थगोरवम्।

रचिता पृथगर्थता मिरां न च सामर्थ्यमवोहितं वरचिन् ॥ (२.२७)

इस कसौटी को लेकर भारवि के सोने की परख करेंगे, तो वह चरा पिङ्गल होगा। पर कसौटियाँ तो युग के साथ बदलती हैं; देश के साथ बदलती हैं, यही नहीं, हर मस्तिष्क के साथ बदलती हैं।

किराजालुनीय के इतिवृत्त पर दृष्टिपात करने समय कालिदास की इति-वृत्त-निर्वाहकता से तुलना करने पर पता चलता है; कि कालिदास जैसा कथा-प्रवाह भारवि के काव्य में नहीं। माना कि महाकाव्य की कथावस्तु में नाटक जैसी घटनाचक्र की गत्यात्मकता अवैधित नहीं तथा महाकाव्य की कथावर्णन शैली मन्द मन्द गति से आगे बढ़ती है, पर इसका अर्थ यह तो नहीं कि वह

१. २० शब्दार्थों मत्कविरिव द्रव्यं विद्वानपेक्षते। (भाष २.८६)

२. २० परीरम्भकीडाचरणशरणामन्वहमहम् ॥ (नैपथ्य सर्ग २४.)

कई स्थानों पर इतने लम्बे-लम्बे ब्रेक लगाती चले, कि सहृदय पाठक ऊबने लगे। कालिदास की कथावास्तु क्या कुमारसम्भव, क्या रघुवश दोनों में ही निश्चित रूप से मन्दिर गति से बढ़ती है, बीच-बीच में एक से एक सुन्दर वर्णन आते हैं, पर कालिदास का कवि अपने सहृदय पाठक की मनोबैज्ञानिक स्थिति को खूब पहचानता है, और इसके पहले कि पाठक एक ही वर्णन के पिष्टपेषण को पढ़-पढ़कर ऊबे, वह कथासूत्र पकड़ कर आगे बढ़ जाता है। सम्भवतः अपनी सफल नाट्य-कला से उसे यह चतुरता मिली है। भारवि, माघ या श्रीहर्ष में यह बात नहीं, वे जहाँ जमते हैं, आसन याँघकर बैठ जाते हैं, किसी वर्ण्य विषय पर दिमाग का (दिल का नहीं) भारा गुब्बारा निकाल लेते हैं, और जब एक विषय से सम्बद्ध शब्द महति, अलङ्कार-वैचित्र्य, कल्पना-संपत्ति का खजाना पूरा खाली हो जाता है, तब आगे बढ़ने का नाम लेते हैं। भारवि में फिर भी यनीमत है, माघ तथा श्रीहर्ष इस कला के पूरे उस्ताद हैं, और इनसे भी बढ़-बढ़कर माघ के एक चले 'रत्नाकर' (हरविजय काव्य के कर्ता), जिनके ५० सर्गों में लगभग ५० स्थल ही ऐसे हैं जहाँ कथा ही नहीं, सहृदय पाठक के मस्तिष्क को भी ब्रेक लगाना पड़ता है। प्रबन्धकाव्य (महाकाव्य) में कथा का प्रवाह बार बार रोकना उसकी प्रभावोत्पादकता में बिघ्न डालता है, इसका प्रमाण सहृदय पाठकों का स्वानुभव है।

पर भारवि में कई स्थल प्रभावोत्पादकता से समवेत हैं। समग्र काव्य चाहे रघुवश जैसा स्थिर प्रभाव (Lasting effect) न डाले, ये स्थल सहृदय पाठक के दिल और दिमाग दोनों पर प्रभाव डालने में पूर्णतः समर्थ हैं। भारवि वीर तथा शृङ्गार के कवि हैं। आरम्भ में दूसरे सर्ग की भीम की उक्तियाँ वीर रसोचित दर्प से भरी पड़ी हैं। भीम यह कभी नहीं चाहता कि उन्हें दुर्योधन की कृपा से राज्य मिल जाय। उसके मत में, अपने तेज से सारे सत्तार को तुच्छ बनाने वाला महान् व्यक्ति किसी दूसरे व्यक्ति की कृपा से ऐश्वर्य प्राप्त नहीं करना चाहता। सिंह अपने ही हाथों से मारे हुए दान जल से सित्त हाथियों को अपनी जीविकावृत्ति बनाता है।

मवसित्तमुर्ध्वमुंगाधिपः करिभित्तर्ध्वयते स्वर्धं हतैः ।

रुपयन् रत्नं तेजसा जगन्न महानिष्कृति भूतिमन्यतः ॥ (२.१८)

इसके साथ ही मध्यम पाण्डव की धीरता का निम्न चित्र भी देखिये :—

उन्मज्जन्मकर इवानरापगाया वेगेन प्रतिमुखमेत्य वारणनद्याः ।

गाण्डीवो कनकशिलातलं भुजाभ्यामाजघ्ने विषमविलोचनस्य वक्षः ॥ (१७.६२)

'अर्जुन तेजी से बाणों की नदी के समान निकलकर उसी तरह आया, जैसे मगर वेग से गङ्गा के पानी को चीरकर सतह के ऊपर उठ आता है, और उसने तीन ओखो वाले शिव के सोने की शिला के समान दृढ़ और विस्तीर्ण बड़ा स्थल पर दोनों हाथों से जोर से प्रहार किया ।'

यह पद्य भारवि ने एक जोर गुण का संकेत करता है । भारवि के पद्यों में नादानुकृति (Rhythm) बहुत कम पाई जाती है, पर इस पद्य में उसका सुन्दर चित्र है । पूर्वार्ध की 'लय' स्वयं उछलते अर्जुन का चित्र खींचती है, तो 'आजघ्ने' की 'रिदिम' ऐसी है जैसे सबमुच किसी कठोर वस्तु पर घोट पड़ रही हो । वर्णन की चित्रमत्ता में प्रहृषणी छन्द भी सहायता देता है, जो तीन अक्षरों पर हककर फिर तेजी से आगे बढ़ता है, जैसे उछलने के पहले थोड़ा रुककर अर्जुन वेग से उछल गया हो ।^१

१. 'उन्मज्जन्' के उच्चारण से उछलने का भाव स्वयः व्यक्त होता है । इस पद्य में 'वेगेन' तक पानी को चीरकर आते मगर की चित्रमत्ता है, तो 'न' का गुरुत्व (वेगेन प्रतिमुखमेत्य, नद्याः) का उच्चारण ऐसा माखम पड़ता है, जैसे अर्जुन उछलकर एकदम शिव के स्मर्य कूद पड़ा है । उत्तरार्ध के 'भुजाभ्या' 'आजघ्ने' 'नस्य' और पद्य के अन्त का (वक्षः) ऐसा समा बाँधता है जैसे सबमुच 'विषमविलोचन' की छापी पर प्रहार हुआ है । 'क्षः' के अन्तिम का विमर्ग जो उच्चारण में (अहह) जैसा सुनाई देता है, ऐसा माखम होता है, जैसे चोट की गूँन अभी घण्टी के अनुस्वान की तरह कुछ देर तक चलती रहनी है । एक और भाँके की बात यह है कि 'आभ्या' के बाद एक अक्षर रुककर 'जघ्ने' का उच्चारण, उसने बाद थोड़ा अधिक रुककर 'नस्य' का उच्चारण और फिर 'वक्षः' का उच्चारण इस बात की विम्बमत्ता देता है, जैसे अर्जुन ने शिव के वक्ष पर एक ही चोट नहीं की है, थोड़ा रुक रुककर तीन-चार बार प्रहार किया है और 'वक्षः' के विमर्ग की गभीरता शायद अन्तिम चोट का संकेत करती है, जिसके उच्चारण में धना ही पूरा जोर लगाना पड़ता है, जितना पूरा जोर अर्जुन ने आखिरी प्रहार में लगाया था । उपर्युक्त पद्य भारवि का उत्कृष्ट 'रिदिमिक' पद्य है तथा भारवि के कवित्व का सरल प्रमाण है ।

मैंने यहाँ संस्कृत के काव्यों के 'रिदिमिक' मूल्य का अंकन करने के दिङ्मात्र का संकेत किया है । शायद इस दृष्टि से विचार करना हमारे प्राचिन कवियों के आलोचन में कुछ नई जोड़ सकता है ।

किराताजुनीय के आठवें, नवें तथा दसवें सर्ग में शृङ्गार के कई सरस स्थल हैं। अप्सराओं का वनविहार, पुष्पावचय, जलक्रीडा तथा रतिवेलि का वर्णन भारवि के प्रणय-कला-विशारदत्व को प्रतिष्ठापित करने में अलम् है। माध के शृङ्गार वर्णन और उसके चन्द्रमा दोनों की तरह भारवि का शृङ्गार वर्णन दिल को धले ही कम गुदगुगदाये, 'नर्मसाविध्य'^१ करने में पूरा पटु है। मेरा निजी मत ऐसा है कि भारवि, माध तथा श्रीहर्ष के शृङ्गार वर्णन वासना और विलास वृत्ति को जितने उभारते हैं, उतने कान्दिदास के वर्णन नहीं। हम दृष्टि से इन पिछले खेदे के कवियों के वर्णन विशेष वासनामय तथा ऐंद्रिय (Voluptuous and sensuous) जान पड़ते हैं। कान्दिदास से इनमें बड़ी अन्तर है, जो मूर तथा बाद के रीतिकालीन हिन्दी कवियों के शृङ्गार में। भारवि के शृङ्गार का एक चित्र देखिये —

विहस्य पानी विधूते घृताम्भसि प्रियेण धत्वा भवनाह्वितसः ।

सलीब काष्ठो पयसा धनोद्धता बभार धीतीवधवदधमशुक्लम् ॥ (८.५१)

'गलविहार के समय किसी नायिका ने हाथ में पानी लेकर नायक पर उछालना चाहा, इसे देखकर प्रिय ने हँसकर उसका हाथ पकड़ लिया। स्पर्श के कारण नायिका का मन कामासक्त हो गया, उसका नीबीबन्धन ढीला हो गया, पर पानी से सिमटी हुई करधनी ने उसके अंगुल को इसी तरह रोक लिया, जैसे वह सखी के समान ठीक समय पर नायिका की सहायता कर रही हो।'

किरात के इन तीनों सर्गों का शृङ्गार वर्णन समग्र रूप में न दिखाई देकर कई मुक्तक शृङ्गार वर्णनों का समूह-सा दिखाई देता है। अलग-अलग नायिका की तत्तत् मुग्धादि या खण्डितादि अवस्था के चित्रण पर मुक्तकत्व की छाप ज्यादा पड़ी जाती है। यहाँ नायक की परागनासक्ति से छुट खण्डित मुग्धा का एक चित्र देखिये। नायक फूल तोड़कर नायिका को दे रहा है, पर फूल देते समय उसके मुँह से गलती से दूसरी नायिका का नाम निकल जाता है, वह उसे गलत नाम से सम्बोधित कर देता है। नायिका समझ जाती है कि वह नायक की कनिष्ठा प्रिया है और मान कर बैठती है। पर वह नायक से कुछ नहीं कहती, घाली आँखों में आँसू भर कर पँर से जमीन धुरबने लग जाती है। मानव्यञ्जना का यह भी एक अङ्ग है।

१ दे० कलाममयेण गृहानमुञ्चना मनस्विनीरत्नवितुं पटीयमा ।

विलासिनमनस्य विलम्बता रति न नर्मसाविम्बमकारि नेन्दुता ॥ (भाष० १.५१)

प्रपञ्चतोन्वेः कुसुमानि मानिनी विपक्षगोत्रं दयितेन लम्बिता ।

न किञ्चिद्भूवे चरणेन केवलं लिलेख बाष्पाकुललोचना भुवम् ॥ (८.१४)

इस भोलेपन के विपरीत ठीक दूसरा चित्र देखिये, जो भारवि के छंदे हुए ऐन्द्रिय वर्णनों में से एक है, जहाँ प्रगल्भा नायिका की 'रति विशारदता' व्यञ्जित की गई है ।

अप्योहितुं लोचनतो मुखानिलेरपारम्यं किल पुष्पज रजः ।

पयोपरेणोरसि काञ्चिद्भुवनः प्रिय जपानोन्मत्तपीवरस्तनी ॥ (८.१९)

'प्रिय की अपने नेत्र में गिरे हुए पुष्प-गराग की मुँह की हवा से निकालने में असमर्थ पाकर, किसी नायिका ने उन्मत्त होकर अपने उन्मत्त तथा कठोर (पुष्ट) स्तनों के द्वारा प्रिय के वक्षःस्थल पर इसलिए जोर से मारा (कि नायक उसकी आँख से पराग निकालने के बहाने खूबन करना चाहता था ।)'

भारवि में उद्दीपन तथा आलम्बन दोनों ढङ्ग का प्रकृति वर्णन मिलता है । अप्सराविहार में सूर्यास्तवर्णन,^१ रात्रिवर्णन,^२ प्रभातवर्णन^३ शृङ्गार के उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत आयेंगे । आलम्बन वाला प्रकृति वर्णन चतुर्थ तथा पञ्चम सर्ग में मिलता है । पिछले छेवें के कवि प्रकृति के आलम्बन पक्ष के वर्णन में बड़े कच्चे हैं । इनमें वाल्मीकि कालिदास या भवभूति जैसा प्रकृति के प्रति मोह नहीं दिखाई देता । आलम्बन पक्ष के वर्णन में कालिदास की भारती सदा अनलकृत रमणीयता लेकर आती है पर प्रकृति में दिल को न रमाने वाले भारवि^४ या माघ,^५ यमक के फेर में पड़ जाते हैं । इतना होते हुए भी भारवि के चतुर्थ सर्ग के शरद्वर्णन के कुछ चित्र बड़े मानिक बन पड़े हैं । चतुर्थ सर्ग के प्रायः सभी वर्णन अनलकृत हैं । दो-तीन पद्य, जिनमें गायो का वर्णन है, अनलकृत होते हुए भी सरस तथा स्वाभाविक हैं :—

उपारताः पश्चिमरात्रिगोचरादपारम्यतः पतितं जवेन गाम् ।

तन्मुत्सुकाश्चक्रुरवेक्षणोत्सुकं गवां गणाः प्रस्तुनपीवरोषतः ॥ (४.१०)

'रात के पहले पहर में चरागाह से लौटती हुई गायें तेजी से दौड़ना चाहती थीं, पर पृथ्वी पर इसलिये तेज नहीं दौड़ पाती थी, कि उनके हृदय में उन बछड़ों को देखने की बहुत उत्कण्ठा थी, जो स्वयं माँ को देखने के लिए उत्सुक थे और उनके पुष्ट स्तनों से अपने आप दूध की धारा छूट रही थी ।'

यह वर्णन भारवि की पंनी दृष्टि का प्रमाण देता है, पर अधिकतर पद्यों के प्रकृतिवर्णन में अलङ्कार और अप्रस्तुत विधान का ही महत्त्व हो गया है। ऐसे ही एक अप्रस्तुतविधान के लिए षण्डितो ने भारवि को 'आतपत्रभारवि' की उपाधि इसीलिए दे दी थी कि इस तरह का अप्रस्तुतविधान भारवि की मौलिक कल्पना है। गुलाब (स्थलकमल) के बन से उड़कर गुलाब के फूलों का पराग आकाश में छिटक गया है। हवा उसे आकाश में धारों और फंलाकर भण्डला-कार बना लेती है और भण्डलाकृत पराग-संघात ऐसा प्रतीत होता है, जैसे सोने के ध्वज की शोभा को धारण कर रहा हो।

उत्फुल्लस्थलनलिनोवनादमुष्मादुद्भूत सरसिजसंभव, परागः ।

आद्याभिर्विद्यति विवर्तित, समन्ताबाधत्तं कनकमयातपत्रलक्ष्मीम् ॥ (५३९)

भारवि की यह 'निदर्शना' नि सन्देह एक अनूठी कल्पना है।

अर्थालंकारों के, विशेषतः साधर्म्यमूलक अलंकारों के, प्रयोग में भारवि कुशल है। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, समासोक्ति, निदर्शना के अतिरिक्त यमक, श्लेष तथा प्रहेलिकादि चित्रकाम्यों की नवकाशी करने में भारवि की डाँकी पूर्ण दक्ष है। यहाँ दो तीन उदाहरण देना पर्याप्त होगा। नीचे के पद्य में उपमा का सरस शृङ्गारी प्रयोग है।—

ततः सकृज्जलहसमेखला सपाकसत्स्याहितपाण्डुरागुणाम् ।

उपाससाद्योपजनं जनप्रियं प्रियामिवासादितयौवनां भुवम् ॥ (४९)

'तव लोकप्रिय अर्जुन कृपकादिजनों से मुक्त पृथ्वी के पास उसी तरह गया, जैसे कोई नायक प्राप्तयौवना प्रेयसी के पास जाता है। शरदभूमि पर बरसूत उसी तरह कूज रहे थे, जैसे नायिका की करघनी अणुअणुधित हो रही हो और उसके पके धान्य की पाण्डुरता नायिका के गौरवर्ण के समान दिखाईदे रही थी।'

प्रकृति के वर्णन में रूपक का अप्रस्तुत विधान निम्न पद्य में उत्कृष्ट है।

विषाग्दुःसम्पानमिवानिलोद्धतं निरुण्यती, सप्तपसाभ्रजं रजः ।

अनाविलोम्मीलितबाणचक्षुषः सपुष्पहासा वनरात्रियोपितः ॥ (४२८)

'अर्जुन ने उन वनपत्तिरूपी युवतियों को देखा, जो वायु से बिछेरे हुए सप्तपर्ण के पीले पराग को वायु से उड़ते उत्तरीय की तरह सन्हाल रही थी, जिनके मुन्दर बाणपुष्पों के निर्मल नेत्र विकसित हो रहे थे, तथा जो पुष्पों के विकाररूपी हास से मुक्त थी।'

पञ्चम सर्ग में कवि यमक के फेर में फँस गया है, जहाँ हर दूसरा पद्य यमक का है। यमक के कई तरह के रूप यहाँ देखे जा सकते हैं।^१ किरात में बाघ की भाँति शुद्ध श्लेष (अर्थश्लेष) का प्रयोग नहीं मिलता। यहाँ श्लेष किसी न किसी व्योमलक्षुर का अङ्ग बनकर आता है। श्लेष का एक रूप भारवि के प्रसिद्ध निम्न पद्य में देखें, जो उपमा (श्लेषानुप्राणितोपमा) का अङ्ग है :—

कयाप्रसंगेन जनैर्याहतादनुस्मृसाखण्डलसूनुविक्रमे ।

तत्राभिधानाद्विषयते मताननः सुदुःसहागमत्रपदादिरोरगः । (१.२४)

‘जिस तरह सर्व विपवंद्य के द्वारा पड़े गये असह्य मन्त्र को सुनकर— जिसमें गवड़ तथा वासुकी का नाम (तत्राभिधान) होता है—विष्णु के पक्षी गरुण के पराक्रम का स्मरण कर (अनुस्मृसाखण्डलसूनुविक्रम) अपने फण को नीचे गिरा देता है, उसी तरह जब दुर्योधन बातचीत में लोगों के मुँह से युधिष्ठिर का नाम सुनता है, तो अर्जुन की धीरता की याद कर चिन्ता के कारण तिर झुका लेंता है ।’

भारवि भी इससे भी अधिक चित्रमत्ता प्रहेलिकादि-गोमूत्रिकावग्धादिकाव्यों में मिलती है। इस तरह के कूट काव्यों का एक उदाहरण देखें, जहाँ प्रत्येक पद में एक ही व्यञ्जनध्वनि पाई जाती है। यह एकाक्षरपद चित्रकाव्य है।

स सासिः सामुसूः सासो येयायेयाययायः ।

ललो लोलां ललोऽलोलः शशीशशिशुशीः शशन् ॥ (१५.५)

‘खड्ग (सासिः), बाण (सामुसूः) तथा धनुष (सासः) से युक्त होकर यानमाध्य^२ तथा अमानसाध्य लाभादि को प्राप्त करने वाले, शोभामन्त्र

१. ३० ५, ७, ९, ११, १३, २०, २२ आदि। उदाहरण के लिए द्वितीयचतुष्पादशृति यमक का नमूना यह है :—

विकचवारिरहं दधनं सरः सकलहंसगणं शुचिं मानसम् ।

शिवमगारमत्रया च ज्ञेयैर्व्यास सकलहंसगणं शुचिमानमम् ॥ (५.१३)

‘अनु’न ने विकसित कमलवाड़े, राजहर्मों से युक्त, शुद्ध मानसरोवर को पारण करते हिमालय की देसा, जो प्रणय-मान की र्श्या बायीं पार्वती से कण्ठ करने पवित्र मनवाले, सगण (गणों से युक्त) शिव को भी धारण करता है। हिमालय में एक ओर स्वच्छ मानसरोवर है और दूसरी ओर शिव का पवित्र निवासस्थान है।

२. ‘याम’ राजनीति का पारिभाषिक शब्द है, तथा सन्धि, विग्रह, यान, आसन, द्वेषी-भाव और मनाशय, इन् छः गुणों में से एक है। आक्रमण के लिए शत्रु के प्रति विजिगीषु का प्रस्थान ‘याम’ कहलाना है (शत्रुं प्रति विजिगीषोर्वाया याम) ।

(लल) निश्चल प्रकृति वाले (अलोलः) अर्जुन ने, जिसने चन्द्रमा के स्वामी (शिव) के पुत्र (कार्तिकेय) को हरा दिया था (शशीशशिशुशोः), (खरगोश की-सी) प्लुतगति से युक्त होकर (तेजी से फुटकर), अपूर्व मोघा को प्राप्त किया ।'

काव्यरसिकों के लिए भारवि के चित्रकाव्यों का कोई महत्व न हो, काव्यरूढ़ियों का अध्ययन करने वाले आलोचकों के लिए ये कम महत्व नहीं रखते । भारवि की इन कलावाक्यों में उस आदुगरी का आरम्भ पाया जाता है, जिसकी शिष्यपरम्परा हिन्दी के केशव, सेनापति जैसे कई रीतिकालीन कवियों तक चली आई है ।

भारवि की उक्तियाँ स्वाभाविकता, व्यंग्य तथा पाण्डित्य से भरी पड़ी हैं । द्रौपदी की उक्ति में युधिष्ठिर को सीधे व्यंग्य सुनाने की क्षमता है, तो भीम की युक्ति वीरता के घमण्ड से तेज और तराट । युधिष्ठिर की कायरता पर सहेव करती द्रौपदी कहती है कि (युधिष्ठिर के सिवाय) ऐसा राजा कौन होगा, जो अपनी सुन्दर पत्नी के समान गुणानुरक्त (सन्धि आदि गुणों से युक्त), कुलीन राज्यलक्ष्मी को, स्वयं अनुकूल साधन से युक्त तथा कुलाभिमानों होते हुए भी दूसरे के हाथों छिनती हुई देखे । आप समस्त साधन सम्पन्न तथा कुलाभिमानों हैं, पर अपनी राज्यलक्ष्मी को छिनते देखकर भी आपका स्वाभिमान जाग्रत नहीं होना, यह बहुत बड़े आश्चर्य की बात है । यदि कोई दूसरा व्यक्ति होता, तो इस तरह शांत नहीं बैठ पाता । भला अपनी पत्नी को छिनते देख कोई यदाश्त कर सकता है, और उस पर यह कि वह (लक्ष्मी, पत्नी) स्वयं आपके पास रहना चाहती है ।

गुणानुरक्तमनुरक्तसाधनः कुलाभिमानो कुलजा नराधिपः ।

परैस्त्वदग्न्यः क इवापहारयेन्मनोरमामात्मवधूनिव धियम् ॥ (१.११)

इस उक्ति के द्वारा द्रौपदी ने युधिष्ठिर के द्वारा उसे जुए के दाँव पर लगाने तथा दुःसासन के द्वारा उसके अपमान की घटना की व्यञ्जना कराकर युधिष्ठिर को सीधा व्यंग्य सुनाया है ।

द्रौपदी यही नहीं ठहरती । यह साफ कहती है कि यदि युधिष्ठिर की सन्निधौचित वीरता अस्त हो गई हो, और ये क्षमा को ही युध का साधन मानते हो, तो राजा के चित्तरूप धनुष को फेंक दें, और जटा धारण कर वन में अग्निहोम किया करें । क्षमा ब्राह्मणों और तपस्वियों का गुण है, राजपुत्र

होकर उसका आश्रय लेने से युधिष्ठिर सज्जिवत्प की विहम्बना क्यों करा रहे हैं ?

यस्य क्षमायेव निरस्तविज्रमशिराय धर्मेयि सुखस्थ साधनम् ।

विहाय रुदमीपतिलक्ष्मकामुकं जटाधरः सन् जुहुवीह पावकम् ॥ (१.४४)

अब तक के विवेचन और प्रसङ्गवश उद्धृत पद्याँ से यह सिद्ध हो जाता है, कि कालिदास जैसा प्रसाद युग भारवि में नहीं मिलता । यद्यपि भारवि की शैली माप की भाँति विकट-समासान्त-पदावली का आश्रय नहीं लेती, तथापि कालिदास जैसी छलित वंदनों भी नहीं । भारवि का अर्थ कालिदास के अर्थ की तरह अपने आप सूखी सक्की की तरह प्रवीण नहीं हो उठता । कालिदास की कविता में द्राक्षापाक है, अगूर के दाने की तरह मुँह में रपते ही रस की पिपकारी छूट पड़ती है, जब कि भारवि के काव्य में नारिकेलपाक है, जहाँ नारियल को तोड़ने की सख्त मेहनत के बाद उसका रस हाथ आता है, और कभी-कभी तो उसे तोड़ते समय इधर-उधर जमीन पर बह भी जाता है, और उसमें से बहुत थोड़ा बचा-भूँचा सहृदय की रसना का आस्वाद्य बनता है । मल्लिनाथ ने इसीलिए भारवि की उत्तियों को 'नारिकेलफल-सम्मित'^१ कहा है । मल्लिनाथ की ध्वन्याद, जिसने बड़ी कुशलता से इस नारिकेल को तोड़कर रस को निकाल लिया है, जिसमें से थोड़ा बहुत सहृदय रसिक के बाँट में भी पड़ सकता है । भारवि की रीति योही तो नहीं कही जा सकती, पर वह ठीक वही वंदनों की रीति नहीं है, जो कालिदास में पाई जाती है । शायद कालिदास से माप तक जाने के बीच में काव्यशैली अपना रूप बदलने की चेष्टा कर रही है, भारवि की शैली से ऐसा मालूम होता है ।

भारवि कालिदास की अपेक्षा पाण्डित्यप्रदर्शन के प्रति अधिक अनुरक्त है । वे अपने व्याकरण-ज्ञान का स्थान-स्थान पर प्रदर्शन करते हैं, और यही प्रवृत्ति, भट्टि, माप तथा श्रीहर्ष में अत्यधिक हो चली है । भट्टि ने तो काव्य लिखा ही व्याकरण ज्ञान-प्रदर्शन के लिए था । भारवि में 'तन्' धातु का प्रयोग अत्यधिक पाया जाता है, उन्हें कर्मवाच्य तथा भाववाच्य के प्रयोग बड़े पसन्द हैं । इनके

१ नारिकेलफलसम्मितं वचो भारवेः सपदि तद्विभज्यते ।

रवादयन्तु रसगर्भनिर्भरं सारमस्य रसिका बध्नेप्सितम् ॥

किराज (घण्टापथव्याख्या)

साथ ही 'शास्' धातु का द्विकर्मक प्रयोग, 'दर्शयते' का प्रयोग,^१ अनुजीवि-मात्कृत, स्तनोपपीड जैसे पाणिनीय प्रयोग मिलते हैं; तथा भारवि में ही सबसे पहले कानु वक्त्रेति का और विध्यर्थ में निषेधद्वय का प्रयोग अधिक पाया जाता है। इसके साथ ही अतीत की घटना का वर्णन करने में भारवि धाम नीर पर परोक्षभूते लिट् का प्रयोग करते हैं, जब कि लङ् तथा लुट् का प्रयोग अपरोक्षभूत के लिए करते हैं। भारवि की सामान्यभूते लुट् के साथ उतनी आसक्ति नहीं है, जितनी माघ की। व्याकरण की भुटियाँ भारवि में बहुत कम हैं, किन्तु 'आजघ्ने' (१७ ६२) का आत्मनेपदी प्रयोग खटकता है।

विविध छन्दों के प्रयोग में भारवि कुशल है। वनस्य भारवि का खास छन्द है, तथा इसके लिए छेमेन्द्र ने 'भुवृत्ततिलक' में भारवि की प्रशंसा की है।^२ इसके अतिरिक्त उज्जाति (इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्र), वैतालौय (द्वितीय सर्ग), द्रुतविलंबित, प्रमिताक्षरा, प्रहपिणी (पष्ठ सर्ग), स्वागता (नवम सर्ग), उद्गता (द्वादश सर्ग), पुष्टितापा (दशम सर्ग) के अतिरिक्त औपच्छदितिक, अवरवक्त्र, जलोद्धतगति, चन्द्रिका, भूतमयूर जैसे कई अप्रसिद्ध छन्दों का प्रयोग भी किया गया है। कालिदास के खास छन्द छः हैं, भारवि के बारह, तो माघ के सोलह।

अन्त में हम डॉ० डे के साथ यही कहेंगे:—'भारवि की कला प्रायः अत्यधिक अलंकृत नहीं है, किन्तु आकृति-सौष्ठव की नियमितता व्यक्त करती है। शैली की दुष्प्राप्य कान्ति भारवि में सर्वथा नहीं है, ऐसा कहना ठीक नहीं होता, किन्तु भारवि उसकी व्यञ्जना अधिक नहीं करते। भारवि का अर्धगौरव, जिसके लिये विद्वानों ने उनकी अत्यधिक प्रशंसा की है उनकी गम्भीर अभिव्यञ्जना शैली का फल है, किन्तु यह अर्धगौरव एक साथ भारवि की शक्ति तथा दुर्बलता (भावपक्ष की दुर्बलता) दोनों को व्यक्त करता है। भारवि की अभिव्यञ्जना शैली का परिष्कार अपनी उदात्त स्निग्धता के कारण सुन्दर लगता है, उसमें शब्द तथा अर्थ के सुहोतपन की स्वस्थता है, किन्तु महात् कविता की उम्र शक्ति की कमी है, जो भावों की स्फूर्ति तथा हृदय को उठाने की उच्चतम क्षमता रखती है।'

१. निब्रूनासत्रिमधुनाम् कर्मयुक्त्वादकमितम् । (कारिका)
२. स सततं दर्शयते मनस्मयः कृताधिपत्यामिव माधु बन्धुनाम् ॥ (१.१०)
३. दे० ३.३२-३८.
४. दृष्टव्यं न्यासादिविचित्रं न्यासादिविचित्रं ।
प्रतिमा भारवेर्देवमष्टावेनाधिकीकृता ॥

भट्टि

भारवि में कालिदासोत्तर काव्य की पाण्डित्य-प्रदर्शन-प्रवृत्ति और कलात्मक मोक्ष का एक पक्ष दिखाई देता है, भट्टि में दूसरा । भारवि मूलतः कवि है, जो अपनी कविता को पण्डितों की अभिरुचि के अनुरूप सजाकर लाते हैं, भट्टि मूलतः व्याकरण तथा अलङ्कारशास्त्री हैं, जो व्याकरण और अलङ्कारशास्त्र के सिद्धान्तों को व्युत्पत्ति सुकुमारमणि राजकुमारों तथा भावी काव्यमार्ग के पवित्रों के लिए काव्य के बहाने निबद्ध करते हैं । भारवि तथा भट्टि के काव्यों के लक्ष्य भिन्न-भिन्न हैं । इनके लक्ष्य में ठीक वही भेद है, जो कालिदास तथा अश्वघोष में । कालिदास रसवादी कवि हैं, तो भारवि कलावादी कवि, अश्वघोष दार्शनिक उपदेशवादी कवि हैं, तो भट्टि व्याकरण-शास्त्रोद्देशी कवि । इस दृष्टिकोण को लेकर चलने पर ही हम भट्टि के कार्य की प्रशंसा कर सकेंगे । भट्टि के काव्य का लक्ष्य निश्चिन्त रूप से व्याकरण शास्त्र के शुद्ध प्रयोगों का मञ्जूत करना है ।

मुक्तों के पतन के बाद पाटलिपुत्र तथा अवन्ती का साहित्यिक महत्त्व अस्त हो गया था । संस्कृत साहित्य के विक्रम काल के अन्तिम दिनों (छठी-सातवीं शती) में संस्कृत साहित्य के केन्द्र बलभी तथा कान्य-कुब्ज थे । बलभी का केन्द्र कुछ दिनों तक प्रदीप्त रहा, किन्तु कान्य-कुब्ज केन्द्र की परम्परा बाण से लेकर श्रीहर्ष तक अखण्ड रूप में पाई जाती है, जिसमें भद्रभूति वात्स्यराज (गडहवाँ प्राकृत काव्य के रचयिता) जैसे साहित्यिक व्यक्तित्व भी जाते हैं । बलभी के राजा पण्डितों के आश्रयदाता थे । भट्टि ही नहीं, भट्टि से लगभग पचास साल बाद में होने वाले माघ भी सम्भवतः बलभी के राजाओं के ही आश्रित थे । बलभी मुक्त-साम्राज्य के छिन्न-भिन्न हो जाने पर गुजरात के राजाओं की राजधानी थी । गुजरात की पुरानी सीमा ठीक आज वाली नहीं है । इसमें मारवाड़ और राजस्थान का दक्षिणी पार्वत्यप्रदेश (डूंगरपुर, बांसवाड़ा आदि) भी सम्मिलित था । बलभी सम्भवतः डूंगरपुर, बांसवाड़ा के आसपास दक्षिण-पश्चिमी गुजराती भाग में स्थित थी । गुजरात की साहित्यिक परम्परा भट्टि से लेकर हेमचन्द्र ही नहीं, बाद तक अखण्ड रूप से चलती आई

है। मैकडोनल के 'संस्कृत साहित्य' के गुजराती अनुवादक ने माघ को गुजरात का सर्वप्रथम संस्कृत कवि माना है, किन्तु यदि कोई गुजरात का सर्वप्रथम संस्कृत कवि माना जाना चाहिए, तो वह भट्टि है, माघ नहीं। माघ भट्टि के कई स्थानों पर ऋणी हैं, इसे हम माघ के परिच्छेद में वनायेंगे।

भट्टि के काल में प्राकृत भाषाओं का साहित्य समृद्ध होने लग गया था। भट्टि से पहले ही प्रवरसेन का 'सितुवन्ध' महाकाव्य लिखा जा चुका था, और भट्टि स्वयं अपने काव्य-निबन्ध में उससे प्रभावित रहे हैं। प्राकृत भाषाओं की समृद्धि से निम्नित रूप से संस्कृत साहित्य को, विशेषतः संस्कृत व्याकरण को, ठेम पहुँच रही थी। पाणिनि के सूत्रों को रट-रटकर पदों की रूपसिद्धि पर ध्यान देना, पाणिनि के नियमों के अपवादरूप या पूरकरूप यातिकों तथा उनके पल्लवन-पातञ्जल महाभाष्य की फटिकाओं को—याद कर उन पर शास्त्रार्थ करना, हर एक के बस का रोग नहीं था। पर संस्कृत साहित्य के महा-मनुष्य में प्रविष्ट होने के लिए व्याकरण-ज्ञान की तरी के बिना काम नहीं चल सकता था। आज के आल पद्धति के संस्कृत पाठकों की तरह उस काल के संस्कृत-छात्रों को भी पाणिनि महाराज के नियम-दण्ड से बड़ा डर लगता होगा। भट्टि ने इस बात को खूब पहचाना था और सुकुमारमणि छात्रों को सम्भवतः बलभी के राजा श्रीधरसेन के पुत्रों^१ को काव्य के द्वारा व्याकरण शुद्ध प्रयोगों को सिखाने के ढङ्ग का आश्रय लिया होगा। राजकुमारों को संस्कृत सिखाने का ढङ्ग बाद के कई कवियों और पण्डितों ने अपनाया है। १२ वीं शती के प्रारम्भ में काशीराज (काव्य-कुब्जेश्वर) गोविन्दचन्द्र के पुत्रों को उस काल की देशभाषा के द्वारा संस्कृत की शिक्षा देने के लिए दामोदर ने 'उक्तिव्यक्तिप्रकरणम्' की रचना की थी। इन प्रसिद्ध ग्रन्थ में दामोदर ने कोशली (कोशली) अपभ्रंश के द्वारा संस्कृत सिखाने के ढङ्ग को ठीक उसी तरह अपनाया है, जैसे भट्टि ने काव्य के द्वारा व्याकरणसम्मत प्रयोगों और अलङ्कारों को सिखाने का ढङ्ग अपनाया है। यही नहीं भट्टि ने दामोदर से उल्टा ढङ्ग भी अपनाया है।

१. मेरी ऐसी कल्पना है कि भट्टि श्रीधरसेन के राजकुमारों के अध्यापक थे, तथा उन्हीं को पाणिनीय व्याकरण का व्यावहारिक ज्ञान कराने के लिए उन्होंने यह काव्य लिखा था।

जहाँ दामोदर कोसली के द्वारा संस्कृत की शिक्षा देते हैं, वहाँ भट्टि संस्कृत के द्वारा प्राकृत (महाराष्ट्री प्राकृत) सिखाने का ढङ्ग भी अपनाने हैं, जो भट्टिकाव्य के त्रयोदश सर्ग के भाषासमप्रयोग से स्पष्ट है। जहाँ तक भट्टि के उद्देश्य का प्रश्न है, वे दामोदर से किसी कदर कम सफल नहीं हुए हैं। व्याकरण को लक्ष्य बनाकर चलने वाले काव्यों में अन्य काव्य भी पाये जाते हैं, जिनमें भट्टभीम का 'रावणार्जुनीय' तथा वामुदेव का 'वामुदेवचरित' प्रसिद्ध हैं। वामुदेव ने कृष्ण की कथा को लेकर संस्कृत व्याकरण के धातुपाठ के अनुसार सभी धातुओं का तत्त्व लकारगण प्रयोग बताने के लिए इस अन्तिम काव्य की रचना की थी।

भट्टि-तिथि तथा जीवनवृत्त

भट्टि ने स्वयं काव्य के अन्त में अपने आश्रयदाता राजा का संकेत किया है। वे बताते हैं कि भट्टिकाव्य (रावणवध) की रचना राजा श्रीधरसेन की राजधानी बलभी में की गई थी। राजा श्रीधरसेन प्रजाओं का कल्याण करने वाले हैं, अतः उनकी कीर्ति प्रसारित हो।^१ बलभी के ये भट्टिवाले श्रीधरसेन कौन थे, इसका निर्णय करना इतना सरल नहीं, क्योंकि शिलालेखों से पता चलता है कि बलभी में श्रीधरसेन नाम वाले चार ही चुके हैं। श्रीधरसेन प्रथम का काल ५०० ई० के लगभग है, तो श्रीधरसेन चतुर्थ का ६५० ई० के लगभग। भट्टि किस राजा के सम्राट्पण्डित थे, इसका थोड़ा संकेत यों मिलता है। एक शिलालेख में श्रीधरसेन द्वितीय के द्वारा किसी भट्टि नामक विद्वान् को कुछ भूमि दान में देने का उल्लेख है। क्या ये भट्टि तथा 'रावणवध' काव्य के कवि एक ही हैं? इन्हें एक मानने में कोई पुष्ट प्रमाण तो नहीं मिलता, किन्तु यह सम्भव हो सकता है। इसे मान लेने पर भट्टि का समय सातवीं शती का प्रथम पाद (६१० ई०-६१५ ई० के लगभग) सिद्ध होता है। इस प्रकार भट्टि को बाण से एक पीढ़ी (२०-२५ वर्ष) पूर्व का माना जा सकता है।

१ ये दोनों काव्य काव्यमाला में प्रकाशित हुए थे। भट्टभीम समवनः काश्मीरी थे, दूसरे 'काव्य' के रचयिता दाक्षिणात्य।

२. काव्यमिदं विहितं मया बलभ्यां श्रीधरसेननरेन्द्रपालितायाम्।

कीर्तिरतो भवजात्रयस्य तस्य क्षेमहरः क्षिनिषो यतः प्रजानाम्॥

(भट्टिकाव्य २२. ३५ पृ० ४७९)

भट्टि के जीवनवृत्त का कुछ पता नहीं ।^१ हमारा निजी अनुमान है, भट्टि गुजराती या श्रीमाली ब्राह्मण थे और श्रीधरनेन के समान पण्डित ही नहीं, राजकुमारों के गुरु भी थे ।

भट्टि का रामायण

भट्टि ने अपने काव्य का इतिवृत्त रामायण में लिया है । रामचन्द्र के जन्म से लेकर राज्याभिषेक तक की रामायण कथा को २२ सर्गों के काव्य में निबद्ध किया गया है । भट्टि का ध्येय काव्य के इतिवृत्त पर विशेष ध्यान देना नहीं है, यही कारण है घटना चक्र में औत्सुक्य की कमी दिखाई पड़ती है । किन्तु कथा राम के सम्पूर्ण जीवन से सम्बद्ध होने के कारण श्रोत्र की क्षुब्धि से किरात या माघ की कथा से लम्बी है, साथ ही भट्टि की कथा में लम्बे-लम्बे वर्णनों वाली प्रवाहावरोधकता नहीं मिलती । कालिदास तथा भारवि के सर्ग विशेष लम्बे नहीं होते, माघ के सर्ग भी अधिक लम्बे नहीं दिखाई पड़ते, जबकि नैपथ्य के सर्ग बहुत लम्बे होते हैं और उसके अधिकतर सर्गों में १०० से ऊपर पद्य पाये जाते हैं । भट्टि के कोई-कोई सर्ग तो बहुत ही छोटे होते हैं, कालिदास तथा भारवि से भी छोटे । उदाहरण के लिए पहले, इक्ष्वाकु और बाहसर्वे सर्ग में क्रमशः २७, २० तथा ३५ पद्य हैं । अन्य सर्ग भी अधिक लम्बे नहीं हैं । भट्टि ने इन २२ सर्गों को निम्नलिखित ढङ्ग से चार बाण्डों में विभक्त किया है —

१. कुछ विद्वानों ने भट्टि को मन्दसौर शिलालेख वाले बानाम भट्टि से अभिन्न माना है । पर बानाम भट्टि के अय्याकरणमन्त्र प्रयोग विवाकरण भट्टि के नहीं हो सकते । कुछ लोगों के मतानुसार भट्टि तथा भट्टहरि दोनों एक ही व्यक्ति के नाम हैं क्या भट्टि संस्कृत भट्ट^० का प्राकृतरूप है । भट्टि ही भट्टहरि थे और हरिकारिका, वाक्पयशोय तथा शृङ्गार-नीति-वैराग्य शतकव्य के रचयिता थे । यह कल्पना दोनों के प्रकरण विवाकरण होने के कारण कर भी गई होगी, जो निःसार प्रतीत होता है । क्या वाक्पयशोयकार भट्टहरि तथा शतकत्रयकार भट्टहरि एक ही थे ? इस प्रश्न का उत्तर भी निश्चित रूप में नहीं दिया जा सकता । कुछ लोग इसे भी दो अलग-अलग व्यक्ति मानते हैं । सम्भवतः कवि भट्टहरि तथा विवाकरण भट्टहरि एक ही हैं । चीनी यात्री इतिमित्र ने भट्टहरि के विषय में लिखा है, जिससे यह पता चलता है कि इतिमित्र के भारत आने के कुछ ही दिनों पूर्व भट्टहरि का देहावसान हुआ था, तथा भट्टहरि अपने अन्तिम दिनों में बौद्ध धर्मानुयायी बन गये थे । (दे० कोयल हिस्ट्री ऑफ् मराठवाड़ा पृ० १७५-१७७)

१. प्रकीर्ण काण्ड

प्रथम पाँच सर्ग प्रकीर्ण काण्ड के नाम से विख्यात हैं। इसमें रामजन्म से लेकर रामप्रवास तथा सीताहरण तक की कथा है। व्याकरण के नियमों की दृष्टि से प्रथम चार सर्गों में कोई निश्चित योजना नहीं दिखाई देती, तथा कवि में जो कुछ कवित्व है, इन्हीं चार सर्गों तथा प्रसन्न काण्ड के सर्गों में दिखाई पड़ता है। पञ्चम सर्ग में अधिकतर पद्य प्रकीर्ण हैं, केवल दो स्थलों पर क्रमशः ४ प्रत्यय (टाधिकार ९७-१००) तथा मामधिकार (१०४-१०७) के प्रयोगों का संकेत मिलता है।

२. अधिकार काण्ड

षष्ठ, सप्तम, अष्टम तथा नवम सर्ग अधिकार काण्ड के नाम से विख्यात हैं। इनमें भी कई पद्य प्रकीर्ण हैं। किन्तु अधिकतर पद्यों में व्याकरण के नियमों में, दुहादिद्विकर्मक धातु (९, ८-१०), ताच्छीलिकृत्रधिकार (७, २८-३३), भावे कर्तरि प्रयोग (७ ६८-७७), आत्मनेपदाधिकार (८, ७०-८४), अनभिहितेज्यधिकार (३ ९४, १३१) : आदि पर भट्ट का खास ध्यान पाया जाता है।

३. प्रसन्न काण्ड

तीसरा काण्ड व्याकरण में सम्बद्ध न होकर अलङ्कारशास्त्र से सम्बद्ध है। यही कारण है कि इसका नाम प्रसन्न काण्ड रखा गया है। इसमें दशम, एकादश, द्वादश तथा त्रयोदश सर्ग आते हैं। दशम सर्ग में शब्दालङ्कार तथा अपालङ्कार के अनेक भेदोद्भेदों का प्रयोग (व्यावहारिक रूप) है। एकादश और द्वादश सर्ग में क्रमशः माधुर्य तथा भाविक का और त्रयोदश सर्ग में भाषा-सम नामक श्लेष-शेड का प्रदर्शन है।

४. तिङन्त काण्ड

तिङन्त काण्ड में संस्कृत व्याकरण के गौ लकारों^१ तिङ्, लुट्, लृट्, लङ्, लट्, लिट्, लोट्, लुट्, लृट्—का क्रमशः १४ वें सर्ग से लेकर २२ वें सर्ग तक एक एक सर्ग में (एक एक लकार का) व्यावहारिक दिग्दर्शन है।

१. भट्ट ने संस्कृत के दसों लकारों की दस सर्गों में नहीं दिग्दर्शन है। त्रिषित्तिङ् तथा अशीतिङ् दोनों की वे एक ही 'लिट्' अधिकार के अन्तर्गत १९ वें सर्ग में लेते हैं। अथवा लकार ने 'विजिदिङ् तिङ्' कहकर दोनों लितों का संकेत किया है।

(दे० १९, २, ९ आदि

इस प्रकार भट्टि ने व्याकरण के अनेक प्रयोगों पर व्यावहारिक सकेत कर दिया है। भट्टि के प्रकीर्ण पद्य भी व्याकरण की दृष्टि से कम महत्त्व के नहीं हैं। पर प्रकीर्ण पद्यों के व्याकरणात्मक प्रयोगों में भट्टि कोई निश्चित योजना लेकर नहीं आते, जो अधिकार काण्ड तथा तिङन्त काण्ड में पाई जाती है।

भट्टि का व्यक्तित्व

भट्टि प्रकृति से पण्डित हैं, उनमें व्याकरण तथा आलङ्कारिक का विद्वत्तापूर्ण समन्वय है। यदि हमें भट्टि के व्यक्तित्व को पहचानना है, तो भट्टि के व्याकरण से आँख नहीं मूंदना होगा, और यह देखना होगा कि व्याकरण भट्टि ने अपने काव्य में इस पाण्डित्य का प्रदर्शन कहीं तक किया है। भले ही रसवादी दृष्टि से भट्टि के काव्य का यह पहलू कोई महत्त्व न रखे, एक निष्पक्ष आलोचक का उस बिन्दु पर कुछ न कहना भट्टि के साथ अधिक अन्याय होगा, साथ ही आलोचक की एकांगी दृष्टि का साक्षी बनेगा। अतः यहाँ भट्टि के व्याकरण विषयक पाण्डित्य पर सप्रमाण कुछ विवेचना कर देना अनुचित न होगा। स्वयं भट्टि के ही शब्दों में 'भट्टिकाव्य व्याकरण की आखवाले लोगों के लिए दीपक के समान ज्ञान-प्रदर्शक है, क्योंकि शब्दा-मुद्रासन के ज्ञान के बिना शब्दादि का परिचय उसी तरह होता है, जैसे अन्धों को हाथ से टटोलने पर घड़े आदि पदार्थ का पता चलता है'; और भट्टि का काव्य व्याकरणविदों के लिए सधमुच दीपक तुल्य है, किन्तु व्याकरण न जानने वालों के लिए अन्धों के हाथ में दिये गए दर्पण के समान। भट्टि ने यह काव्य केवल विद्वानों के लिए ही लिखा है, व्याकरणज्ञानहीन 'मूर्खों' (दुर्मेधसः) के लिए नहीं।^१

भट्टि के व्याकरण सम्बन्धी पाण्डित्य का पूरा पता तो काव्य के पढ़ने पर ही चल सकता है, यहाँ केवल उसका दिग्मान निदर्शन किया जा रहा है।

जैसा कि हम सङ्केत कर चुके हैं, प्रकीर्णकाण्ड के पद्यों में भट्टि की कविता निश्चित व्याकरण-नियम-योजना लेकर नहीं आती, किन्तु यहाँ भी भट्टि में पाई

१. दीपतुल्यः प्रबन्धोऽयं शब्द-लक्षण-चतुष्टयम् ।

इत्यादिमर्थ इवाज्ज्ञाना भवेद् व्याकरणादित् ॥ (२२.११)

२. व्याख्यागम्यमिदं काव्यमुत्सवः सुखियामलम् ।

इता दुर्मेधसश्चास्मिन् विद्वत्प्रियवया अथा ॥ (२२. ३४)

ऐसे प्रयोग देखे जा सकते हैं, जो किन्हीं कठिन रूपों का, प्रकृति-प्रत्यय का, सङ्केत करते हैं।

(१) प्रयाप्ततः पुष्पवनाय जिष्णो रामस्य रोचिष्णुमुखस्य घृष्णुः । (१.२६)

इस पद्यार्थ में 'जिष्णो' (जिष्णु का पष्ठी ए० व०), रोचिष्णु, घृष्णुः रूप नमश. ✓जि, ✓हृन्/घृष् घातुओं के साथ र्स्तु, ^१ इष्णुच्^२ तथा वन्^३ प्रत्यय में बने हैं। इन तीनों का प्रयोग प्रायः-ताच्छीत्य अर्थ में होता है। इन तीनों का प्रयोग एक साथ करने का अभिप्राय यह जान पड़ता है कि भट्टि्ट एक ही रूप के, आपातत एक ही तरह के अर्थ में प्रयुक्त होने वाले, अनेक प्रत्ययों में अर्थ की दृष्टि से तथा व्याकरण सिद्धि की दृष्टि से कौन-सा तात्त्विक भेद है, इसका सङ्केत करना चाहते हैं।

(२) लतानुपात कुसुमाग्निल्लात् स नद्यवस्कन्दमुपात्पवेश्च ।

कुसुमलाञ्छाशिलोपवेशं काकुत्स्थ ईपरस्मयमान आस्त ॥ (२.११)

राम ने प्रत्येक लता के पास जा-जाकर (लतानुपात) फूलों को चुना, उन्हीने प्रत्येक नदी में घुस घुसकर (नद्यवस्कन्द) उसके जल का स्पर्श किया या आचमन किया। ककुत्स्थ के वंश में उत्तम रामचन्द्र कुतूहल से हर सुन्दर शिला पर बैठ-बैठकर (शिलोपवेश) कुछ मुसकुराते रहते थे।

इस पद्य के लतानुपात, नद्यवस्कन्द, तथा शिलोपवेश के प्रयोग भट्टि्ट ने खाम तौर पर किये हैं। ये प्रयोग भी व्याकरण के नियमों के प्रवर्णन की प्रवृत्ति हैं। इनके द्वारा भट्टि्ट इस बात का सङ्केत करना चाहते हैं कि ✓विश्, ✓पद् (पव), ✓स्कन्द आदि घातुओं से वीप्ताय में वमुल् प्रत्यय होता है।^४

१. ग्लानिस्थश्च ३।२।१२९ सूत्र में जिष्णु के साथ र्स्तु प्रत्यय से 'जिष्णुः' सिद्ध होता है।

२. अर्ण्डन् ३।२।१३६ इत्यादि सूत्र से इष्णुच् प्रत्यय के द्वारा 'रोचिष्णुः' बनता है। इष्णुच् में र्स्तु तथा वन् प्रत्यय से यह भेद है कि यह धातु के स्वर में गुण कर देता है।

३. प्रति गृधि-धृवि शिनेः वन् ३।४।१४० सूत्र से वन् प्रत्यय में 'धृशुः' सिद्ध होता है। र्स्तु तथा वन् में धातु के स्वर में गुण नहीं होता।

४. इन रूपों में पाणिनि के 'विशि-पति-पदि-स्कन्दा व्याप्यमानासेव्यमानयोः' ३।४।५६ तथा 'नित्यवीप्तायोः' ८।१।५६ सूत्रों को ध्यान में रखकर किया गया है, जिनके द्वारा लतानुपात, नद्यवस्कन्द तथा शिलोपवेश रूप सिद्ध होते हैं, जिनका विग्रह क्रमशः लता लता अनुपात (इति लतानुपातः), नदी नदी अवस्कन्द (इति नद्यवस्कन्दः), शिला शिला (यदा शिलाः शिवाः) उपविद्य (इति शिलोपवेशः) होगा।

✓ वह (सम्प्रसारण से ऊँचे रूप बनेगा), तथा विपूर्वक✓जि धातु के रूप है । साथ ही ध्यान देने की बात यह है कि भूतकाल की बन्धनादि क्रिया तत्तदवतार में ऋषियों के परोक्ष में होने के कारण परोक्षभूते लिट् का प्रयोग हुआ है ।

भट्टि की निश्चित योजना का इतना सङ्केत पर्याप्त है । विशेष के लिए जिज्ञासुगण काव्य तथा उसकी जयमङ्गला टीका देखें ।

भट्टि का आलङ्कारिक पाण्डित्य १०, ११, १२ तथा १३ वें सर्ग में मिलता है । इनमें भी शब्दालङ्कार व अर्थालङ्कार की दृष्टि से दशम सर्ग महत्त्वपूर्ण है । भट्टि का काल कुछ विद्वानों के मत से दण्डी तथा भामह से लगभग एक-दो पीढ़ी पूर्व का है । यदि वे दण्डी या भामह के सम-सामयिक हैं, तो भी भट्टि का साहित्यशास्त्र की दृष्टि से कम महत्त्व नहीं । आलङ्कारिकों ने भट्टि को साहित्य-शास्त्र के आचार्यों में स्थान दिया है । यद्यपि भट्टि ने किसी भी लक्षण ग्रन्थ की रचना नहीं की है, पर तत्तदलङ्कार के लक्ष्यरूप में उगन्यस्त पद्य उनके व्याचारेण्व को प्रतिष्ठापित करते हैं ।

भट्टि की कविता

इतना सब होते हुए भी सहृदय आलोचक भट्टि से संतुष्ट नहीं हो सकता । भट्टि कवि है, किन्तु इस दृष्टि से वे भाषि से भी बहुत निम्नकोटि के निम्न होते हैं । पर भट्टि में कवि-हृदय है ही नहीं, ऐसा निर्णय देना मूर्खता होगी । भट्टि के पास कुछ कवि-हृदय अवश्य है, और जहाँ वे व्याकरण की तङ्ग गली से निकलकर बाहर आते हैं, तो उनमें कभी-कभी काव्य के दर्शन होते हैं । भट्टि काव्य के द्वितीय सर्ग का वर्णन, तथा एकादश सर्ग का प्रभातवर्णन भट्टि के प्रति निर्णय देने में सहायता कर सकते हैं । प्रथम, दशम तथा द्वादश सर्ग में भी कुछ स्थल सुन्दर हैं, किन्तु दशम का समक वर्णन इतना शास्त्रीय है, कि यहाँ काव्यत्व लुप्त हो गया है । तेरहवें सर्ग को छोड़कर बाकी सभी सर्ग काव्य की दृष्टि में किसी काम के नहीं हैं, तथा सहृदय पाठक उन्हें छोड़ सकता है ।

भट्टि काव्य का रस वीर है, तथा प्रसङ्गवश शृङ्गार भी पाया जाता है । वीर तथा शृङ्गार का एक-एक उदाहरण देना पर्याप्त होगा ।

अधिरूपचापः स्थिरबाहुमूर्च्छितकञ्चिताऽशोभितदक्षिणोः ।

तान् लक्ष्मणः सप्रतयामनह्यो जघानन्मुद्रेपुरमन्दकर्णो ॥ (२.२१)

‘धनुष को घड़ाकर, स्मिर बाहुमुष्टि वाले लक्ष्मण ने, ऊपर आँखें उठाकर, दाहिनी जाँघ को संकुचाकर और वाम जघा को फैलाकर, तीक्ष्ण बाण को नेजी से (धनुष के साथ) धाँवते हुए उन राक्षसों को मार गिराया ।’

यद्यपि भट्टि के इस पद्य में शास्त्रीय विद्वान् वीररस मानें, और हमने भी यही मानकर इनको उदाहरण किया है, पर दिल में पूछने पर यहाँ वीर रस का पता तक नहीं चलता । भट्टि भावपञ्च के चित्रण में कमजोर हैं, इसका सङ्केत उनके अनेकों युद्धवर्णन के चित्रों से मिल जायगा, जहाँ श्रुतिकट्ट शब्द भले ही आ जाय, वीररसपूर्ण चित्र का मानस पर कोई प्रतिबिम्ब पड़ता दिखाई नहीं देता ।

भट्टि का शृङ्गार वर्णन, जो एकादश के प्रमान वर्णन के ध्वस्तगत पाया जाता है, ठीक इसी तरह दिल को छूने में असमर्थ है । एकादश के प्रमानवर्णन पर सम्भवतः भारवि की शृङ्गारी प्रवृत्ति का प्रभाव मिलता है, पर भट्टि का शृङ्गारवर्णन भारवि जितना भी सफल नहीं कहा जा सकता ।

सामोन्मुखेनाच्छुरिता प्रियेण बत्तेऽथ काचित् पुलकेन भेदे ।

अन्तःप्रकोपापगमाद्विलोमा वशीकृता केवल विव्रमेण ॥ (११.११)

‘सामन्तीनि का प्रयोग करते हुए किसी प्रिय के द्वारा नखभ्रत (आच्छुरित) कर दिये जाने पर कोई नायिका रोमाञ्चित हो गई । उसके हृदय का शीघ्र शान्त होने में वह बख्वाल हो उठी और नायक ने उसे केवल हठपूर्वक ही बश में कर लिया ।’

इस पद्य में भी नखसत या रोमाञ्च (सात्त्विक भाव) के नाम से देने भर से न तो शृङ्गार रस की व्यञ्जना होती है, न सहृदय रसिक की वृत्ति ही । ऐसा प्रतीत होता है कि भट्टि के हृदय की रसिकता को ‘पाण्डित्यपूर्ण’ (Academic) व्यक्तित्व ने कुचल दिया है ।

द्वितीय सर्ग के प्रकृतिवर्णन में चार-पाँच मरम पद्य अवश्य हैं, जो भट्टि के कवित्व का सङ्केत कर सकते हैं । भट्टि के इस अपराधरूप सुन्दर पद्यों में खास पद्य निम्नलिखित है ।

विषुत्पाश्वं शचिराद्गुहारं समुद्रहृत्वास्तितम्बरम् ।

आमन्दमन्यध्वनिदत्ततार्लं घोषाङ्गनामृत्यमनन्दयत्तम् ॥ (२.१६)

‘राम ने उस मधती हुई गोपियों के उम नृत्य को देखकर आनन्द प्राप्त किया, जिसमें वे अपने अङ्ग के दोनों पाश्वों को इधर-उधर सञ्चालित कर

रही थी, उनका अङ्ग सुन्दर दिखाई पड़ रहा था, उनके सुन्दर नितम्बविम्ब (गोलनितम्ब) इधर-उधर हिलने से रमणीय लग रहे थे, तथा उनके नृत्य को घीमी गम्भीर पति वाला वही भयने का शब्द ताल दे रहा था ।'

इसी प्रकृतिवर्णन में कुछ और अच्छे पद्य हैं, जिनमें अलंकृत सौन्दर्य पाया जाता है । प्रातःकाल का समय है, नदी के तीर पर खड़े पेड़ के पत्तों से ओस की बूँदें गिर रही हैं, पेड़ पर बँट हुए पक्षी चहचहा रहे हैं । कवि उत्प्रेक्षा (वस्तूप्रेक्षा) करता है, मानो प्रिय चन्द्रमा के चले जाने से कुमुदिनी को दुखी देखकर नदी-तीर का पेड़ रो रहा है ।

नितातुशारेनयनाम्बुदन्धेः यत्रान्तपर्यागसदृच्छविन्दुः ।

उपासरोदेव नवस्पतङ्गः कुमुदतीं तीरतर्हिनाथी ॥ (२४)

इसी तरह का प्रातःकाल का दूसरा वर्णन यह है, जिसमें उत्प्रेक्षा (अर्थान्तरन्यास भी) पाई जाती है ।

प्रभातवाताहतिकम्पिताकृतिः कुमुदतीरेणुपिषङ्गावप्रहम् ।

निरास भुङ्गं कुपितेव पद्मिनी न मानिनी ससहतेन्यस्तङ्गम् ॥ (२५)

'प्रातःकाल की मन्द मन्यर वायु के कारण काँपती हुई पद्मिनी, कुमुदिनी के पराग से पीले शरीर वाले भौरे को मानो कुपित होकर उसी तरह निवारित कर रही है, जैसे कोई पद्मिनी नायिका (खण्डिता) अन्य नायिका के उपभोगादि के कारण लगे अङ्गराग से युक्त शरीर वाले घृष्ट नायक को प्रातःकाल घर आने पर फटकार देती है, तथा उसे अपने पास आने को मना करती है । सच है, मानिनी नायिका पति की अन्यासक्ति को बर्दाश्त नहीं कर सकती ।'

स्पष्ट है, इन दोनों पद्यों की सुन्दरता का एक मात्र कारण अलङ्कार प्रयोग है । कवि ने यहाँ मानव-जीवन से अप्रस्तुत विधान गृहीत किया है । पर कहना न होगा, कि दोनों अप्रस्तुत विधान भट्टि को पुराने कवियों की देन जान पड़ते हैं, तथा भट्टि की पिटे पिटाये रूढ़ अप्रस्तुतों के रूप में मिले हैं । ये भट्टि की स्वयं की मौलिकता शायद ही हो । मुझे तो ऐसा मालूम होता है कि इस दूसरे पद्य की चतुर्यं पक्ति 'न मानिनी ससहतेन्य-संगमम्' कहकर, अर्थान्तरन्यास का

१. कुछ विद्वान् यहाँ अर्थान्तरन्यास अलङ्कार न मानकर काव्यलिङ्ग मानते हैं । नयनगन्ताकार इसे ऊपर की तीन पक्तियों का हेतु (हेतुवाक्यपदार्थत्वे काव्यलिङ्ग) मानने जान पड़ते हैं :—

प्रयोग कर, भट्टि ने सारा मजा किरकिरा कर दिया है, ऊपर की वस्तुत्प्रेषा का सारा गुडगोबर कर दिया है। अर्थान्तरन्यास के बिना ही सारी कल्पना स्पष्ट थी, उसे अर्थान्तरन्यास के द्वारा और स्पष्ट कर देना भट्टि की सबसे बड़ी कमजोरी है। पद्य की अभिव्यञ्जना शक्ति लुप्त हो गई है। क्या 'पद्मिनी' के साथ 'कुपितेव' कहना पर्याप्त न था ?

दशम सर्ग में भट्टि ने यमक के अनेक प्रकार के भेदों तथा अर्थान्तरन्यास के लक्ष्य उपस्थित किये हैं। भट्टि के निम्नलिखित पद्य में उपमा अलङ्कार का अच्छा प्रयोग है।

हिरण्मयी साललयेव जगमा षट्पदादिवः स्यात्सुनिवाचिरप्रभा ।

शशाङ्ककान्तैरधिदेवताकृतिः सुता ददे तस्य सुताय मैपिली ॥ (१.४७)

'राजा जनक ने दशरथ के पुत्र रामचन्द्र के लिए चलती-फिरती स्वर्ण-साललता के समान सुन्दर, आकाश से गिरी हुई स्थिर बिजली के समान देखीप्यमान, तथा षट्पदांगि की मूर्त अधिष्ठात्री देवी के समान आह्लाददायक सीता को दे दिया।'।

भट्टि काव्य के द्वादश सर्गों की विभीषण की उक्तिर्या राजनीति का परिधय देती है। विभीषण तथा माल्यवाधू रावण को अनेक नीतिमय उक्तियों से सम-झाते हैं। राम के दून ने आकर लङ्का का दहन कर दिया है, तथा अक्ष को मार डाला है। यदि रावण इस समय भी समझ जाय, तो ठीक हो। रामचन्द्र सेना लेकर समुद्र तट पर आ गये हैं, पर सीता के लौटा देने पर वे लौट जायेंगे, और युद्ध न होगा। सीता के अपहरण के कारण राम दुखी है, तथा राक्षस भी इसलिये दुखी हैं, कि अक्षादि दान्धव मारे जा चुके हैं। अच्छा हो, कि दोनों दुखी होने के कारण एक दूसरे में सन्धि कर लें। जैसे तपे हुए दो लौह-पिण्ड एक दूसरे में मशिलष्ट हो जाते हैं, उसी तरह दोनों तप्त (दुखी) व्यक्तियों—राम तथा रावण—में सन्धि हो जाय।

मा तिमिति निरुच्यति—यतो मानिना अन्यमंगम अन्यथा मह मंगमं न संसहेत् । अतमंगममदन्यसंगम न महत्वे (दि० पृ० २२) पर हम तरह व्यञ्जना अलङ्कार मानने पर भी भट्टि दोष में न बचेंगे। यहाँ 'अन्यमंगम' में पुनरुक्ति दोष होगा। जब 'कुसुमदीपेण पिण्डविषदन्' कह दिया, तो उमी में अन्यामार्क की व्यवधान हो जानी है। पद्मिनी की भृङ्गनिरममंक्रिया का हेतु बड़ी स्पष्ट है। यों भी वह दोष बना का बना रहता है। कवि का कव्यापन ऐसे स्थानों पर पकड़ में आ ही जाना है।

रामोऽपि क्षराच्छहरणेन ततो यथं हतेर्बन्धुभिरात्मतुल्यैः ।

ततोऽनन्तरं यथाऽप्यसौ न सन्निः परेणास्तु विमुक्त सीताम् ॥

(१२.३०)

भट्टि के त्रयोदश सर्गों का 'संतुबन्धन' प्रकरणों के 'संतुबन्ध' महाकाव्य का प्रभाव है। त्रयोदश सर्गों का जो दृष्टि में महत्त्व है। पहले तो त्रयोदश सर्गों पर स्पष्ट रूप से 'संतुबन्ध' की समुद्रवर्गेन की कल्पनाओं का प्रभाव है, दूसरे जैन्वी की दृष्टि व हमें समाप्त पदावली पाई जाती है, जो भट्टि के काव्य में ही में साधारण रूप में पाई जाती है, और इसमें एक साथ मस्तुत तथा प्राकृत का भाषात्मक प्रयोग किया गया है। छन्द की दृष्टि से भी भट्टि यहाँ प्रवरमेन के वाक्य में प्रभावित हैं। प्रवरमेन की भाँति ही यहाँ भट्टि ने म्हाभरत छन्द का प्रयोग किया है, जो संतुबन्ध काव्य का खास छन्द है। डॉ० कीच ने भट्टि के त्रयोदश सर्गों में आर्या की गीति नामक भेद माना है, जो उनकी 'गणविमोचिका' की व्यक्त करना है। इन सर्गों का छन्द गीति नहीं है, स्वयं (प्राकृतछन्द) है।^१

बाद-समीरण-रमणे हरिणकलङ्क-सिरगावधौ-सखिलसरा ।

आदरराममोहा, मेलाबुले विभावरी परिहीणा ॥ (१३.१)

'रमणीय वायु से सुन्दर समुद्र तट पर चन्द्रमा की किरणों के बिलास से नृत्य रात्रि, जिसने राम को निद्रा के मोह में बाँध रखा था, अब समाप्त हो गई।'।

१. स्कन्धक छन्द का लक्षण 'प्राकृतपैङ्गल' में यों है :-

चउमत्ता भट्टगणा पुष्पदे उच्यते होर समरुत्ता ।

मो सन्ध्या विभाण्डु गिदल पमणे सुदि बहुमग्नेया ॥ (१.१३)

'इ मुग्धे, जिस छन्द में पूर्वार्ध तथा उत्तरार्ध दोनों में समानरूप से बार-बार मात्रा वाले आठ गण हों; अर्थात् १२ मात्रा हों, उसे स्कन्धक (सन्ध्या) छन्द समझना चाहिये, ऐसा विद्वत् कहते हैं, और उसमें कई भेद होने हैं।'

हमारा प्राकृत उदाहरण 'संतुबन्ध' काव्य का निम्न पद दिया जा सकता है :

अं वं आनेह निरि रहरदचककपरिदृष्टसहं हनुजा ।

तं नं लोत्तद गजो वामकरापदिम रपद समुरे ॥

'मूर्ध-रप के पदिये में रपद छाने में समर्थ जिस जिस पर्वत को हनुमान उठकर माने है, नरक उसे लोत्त में बाँधे हाथ में वाम कर उससे समुद्र को पाट देता है।'

इस पद्य में एक साथ संस्कृत तथा महाराष्ट्री प्राकृत रूपों का प्रयोग है। प्राकृत में भी इस पद्य का रूप यही रहेगा।

तुङ्ग-मणि-किरण-जालं गिरिजलसंघट्टबद्धगम्भीररवम् ।

घाशगुहाविवरसमं मुरपुरसममरचारणमुत्तरावम् (१३.३६)

वह ममुद्र उम झमरावती के समान प्रतीत हो रहा था, जहाँ गन्धर्वों के गान हो रहे हों, उसमें थनेको बड़ी-बड़ी मणियों की किरणों बड़ प्रकाश-जाल फैला हुआ था, और पर्वतों में जल के द्वारा टकराने से गम्भीर ध्वनि वाली अनेक सुन्दर गुफाओं के छिद्रों की समारों (झालारों) थी।

भट्टि की शैली में प्रवाह का जमाव है। जैसे भट्टि में (१३ वें सर्ग को छोड़कर) समासान्त पदों का प्रयोग बहुत कम है, पर समासान्त पदों का न होना प्रवाह से कोई सम्बन्ध नहीं रखता। भट्टि में एक-से व्याकरण सम्मत रूपों को छुड़ने की प्रवृत्ति शैली के प्रवाह को समाप्त कर देती है। प्रवाह की दृष्टि से भाषात्मक भावे पद्यों में समासान्तपदावली के होने पर भी प्रवाह है, यह उपयुद्धृत दो पद्यों से स्पष्ट है।

भट्टि में बहुत कम छन्दों का प्रयोग पाया जाता है। अधिकतर तथा तिङन्त काण्ड वाले व्याकरण सम्बन्धी सर्गों में भट्टि ने केवल अनुष्टुप् का प्रयोग किया है, जब कि प्रकीर्ण सर्गों में उन्होंने उपजाति, श्विरा, मालिनी आदि छन्दों का प्रयोग किया है।

भट्टिकाव्य संस्कृत की उस महाकाव्य-परम्परा का सङ्केत करता है, जिसमें महाकाव्यों के द्वारा व्याकरण के नियमों का प्रदर्शन कवि का ध्येय रहा है। भट्टि के बाद भट्ट भीम या भूमक (भूम) ने 'रावणार्जुनीय' काव्य में रावण और कर्तवीर्य की कथा के द्वारा पाणिनि के नियमों का प्रदर्शन किया था। उसके बाद हलायुध ने 'काव्यरहस्य' में राष्ट्रकूट राजा कुत्तराज तृतीय की प्रशस्ति के साथ धातुपाठ का प्रदर्शन किया। जैनाचार्य हेमचन्द्र ने भी 'कुमार-पाल चरित' काव्य के द्वारा अपने व्याकरण (हेमव्याकरण, शब्दानुशासन) के नियमों का प्रदर्शन किया और बाद में वामुदेव के 'वामुदेव चरित' तथा नारायणभट्ट के 'धातुकाव्य' में भी यही परम्परा पाई जाती है।

महाकवि माघ

महाकवि कालिदास से भावतरलता, भारवि से कलाप्रवीणता, तथा भट्टि से व्याकरण पाण्डित्य, तीनों का विविध समन्वय लेकर माघ की कविता उपस्थित होती है। माघ भारवि से भी अधिक कलावाज है, तथा भट्टि से किसी कदर कम पाण्डित्य (वैयाकरण) नहीं, किन्तु जितने से कलावाज और शणित है, उसी अनुपात में कालिदास की भावतरलता से रहित है। भारवि और भट्टि से निःसन्देह माघ में भावपक्ष का पलड़ा भारी है, पर कालिदास के आगे माघ का हृदयपक्ष नीचा दिखाई देना है। फिर भी, भारवि, माघ तथा श्रीहर्ष में (भट्ट को तो तुलना में भजे से छोड़ा जा सकता है) माघ का स्थान निश्चित है। माघ ने भारवि की कला को और अधिक अलङ्कृत तथा प्रौढरूप में रखा है। श्रीहर्ष जैसी कोरी दूर की कौड़ी माघ में कम मिलती है। श्रीहर्ष में पदलालित्य है, पर माघ में भी पदलालित्य की कमी नहीं, वैसे माघ का पदलालित्य बँदरों या पाश्चात्ती रोति वाला पदलालित्य न होकर प्रायः गौड़ी वाले विरटवन्ध या गाडवन्ध का पदलालित्य है।

माघ के समय की सामाजिक तथा राजनीतिक दशा का सङ्केत हमें भारवि और भट्टि के प्रास्ताविकों से मिल सकता है। माघ तथा भारवि में लगभग सौ साल का अन्तर है, तो भट्टि और माघ में केवल पचास वर्ष का। माघ के पितामह सुप्रसन्नदेव भट्टि के समसामयिक रहे होंगे। माघ के काव्य को हम हर्षवर्धनोत्तर काल (६४७ ई०-१२५० ई०) के—जिसे हमने संस्कृत साहित्य का 'हासोन्मुख काल' कहा है—काव्यों का पथप्रदर्शक ही नहीं, सर्वोत्तम काव्य कह सकते हैं। भारवि का काव्य भी तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक स्थिति का सङ्केत करता है, किन्तु माघ के काव्य में हमें समाज के अभिजातवर्ग का विलासी जीवन, राजाओं का पारस्परिक कलह, कहीं अधिक स्पष्ट रूप में दिखाई देता है, जो वर्धन-साम्राज्य के पतन के बाद का मानचित्र देने में पूर्ण समर्थ है। भारवि के विलासी अभिजातवर्ग के चित्र की अपेक्षा माघ का समाज विलास में दो डग आगे ही जान पड़ता है। राजनीति के हृष्यकण्डे भी माघ में भारवि से अधिक पैतरे वाले दिखाई देते हैं। रहा काव्य का प्रश्न,

माघ का काव्य भारवि से अधिक कृत्रिम (Artificial) है, यदि माघ के रसिकों को 'कृत्रिम' शब्द का प्रयोग खटके, तो अलङ्कृत (Ornate) कहा जा सकता है, पर दोनों से यही ध्वनि निकलती है कि माघ संस्कृतमाहित्य के कलावादी कवियों में मूर्धन्य है ।

हर्षवर्धन की मृत्यु के बाद प्रत्येक छोटा-मोटा राजा चक्रवर्ती बनने को मगने देख रहा था । पुलकेशी द्वितीय से प्राप्त पराजय के कारण हर्षवर्धन की रहो-सही छाक उसके अन्तिम दिनों में ही समाप्त हो चुकी थी । हर्षवर्धन के करद और मित्र राजा अपने पैर फँलाने की चेष्टा कर रहे थे । हर्ष के बाद वर्धन-साम्राज्य को संभालने वाला कोई नहीं रहा, और उनका साम्राज्य कई भागों में बंट चुका था । गुजरात तथा राजस्थान में उस समय दो शक्तियाँ थी । वलभी के राजाओं का सद्देत भाट्ट के सम्बन्ध में किया जा चुका है । गुजरात का अधिकांश भाग सम्भवतः पूर्वी तथा दक्षिणपूर्वी भाग, मवभूमि का कुछ अंश, और अरावली पर्वतश्रेणी में स्थित दक्षिणी प्रदेश-डूंगरपुर आदि बलभी के राजाओं के आश्रित थे । वलभी के राजाओं के ही राज्य के अन्तर्गत भीनमाल था । पूर्वी राजस्थान के उत्तरी भाग में कुछ छोटे मोटे राजा थे, जो बाद में 'सपादलक्ष' के शासकों के नाम से प्रसिद्ध हुए हैं । पूर्वी राजस्थान का दक्षिणी भाग जिसमें उदयपुर का दक्षिणी-पूर्वी भाग—कोटा, बूंदी, तथा कुछ माण्डव का भाग सम्मिलित है, इस काल में मौर्यों के हाथ में था । 'बित्तोड़, कोटा' आदि स्थानों पर मौर्यों के सानबी आठवीं शती तक के शिलालेख मिले हैं । इस प्रकार बित्तोड़, बिजोलिया और बूंदी के आसपास का अरावली पर्वतमाला का प्रदेश नाममात्र की मौर्यों के आधीन अभी तक बना हुआ था ।^१ पर उनकी शक्ति क्रमशः क्षीण हो रही थी, और डेढ़ दो शताब्दी बाद ही गप्पा रावल ने उनकी बची-खुची शक्ति का अन्त कर बित्रकूट में नये राज्य की स्थापना की थी । माघ के समय में गुजरात के राजाओं तथा बित्रकूट के मौर्यों में ही प्रमुख सम्पर्क था, और मौर्य माघ के समय तक कुछ शक्तिशाली थे । गुजरात के राजाओं के साथ इनकी कुछ मुठभेड़ भी हुई होगी,

१. मौर्यों का एक शिलालेख जोर से ८ मील दूर कनसर्ती स्थान पर प्राप्त हुआ है ।

२. देविने—हॉ० ओसा-राजपुताने का इतिहास (उदयपुर राज्य का इतिहास प्रथम भाग)

सम्मवन अरावली के उपत्यकाओं में ही। गुजरात के दक्षिणी पूर्वी भाग से चित्तोड़ की तरफ बढ़ने के लिये सेना को अरावली पर्वतमालाएँ अवश्य पार करनी पड़ती हैं। माघ भी कई बार इन युद्धों में गये होंगे, और रैवतक पर्वत के बहाने माघ ने सेना की अरावली पर्वत की यात्रा का ही वर्णन किया जान पड़ता है। माघ स्वयं भी राजस्थान के दक्षिणी पार्वत्य प्रदेश के निवासी थे। युद्ध के लिये जाने वाले राजा लोग सेना के साथ अन्त पुरिकाओं के डोले भी ले जाते होंगे।^१ यही नहीं, गोढ़ाओं के लिए भी वेश्याओं का प्रवण्ड किया जाना होगा, जो युद्ध में जाने वाली सेना के साथ जाती थी।^२ माघ का पञ्चम, एकादश, तथा द्वादश सर्ग का मेनाप्रयाण और रैवतक पर्वत पर डाले गये पड़ाव का वर्णन माघ का स्वानुभूत वर्णन जान पड़ता है, क्योंकि इस वर्णन में कई स्थानों पर माघ में स्वभावोक्ति का सौन्दर्य दिखाई पड़ता है, जो माघ के पूरे काव्य में अन्यत्र अत्यन्त दुर्लभ है। यदि यह मान लिया जाय कि यहाँ कृष्ण अपनी सेना के साथ राजसूय यज्ञ में सम्मिलित होने जा रहे हैं, फिर भी माघ की इस कल्पना का संकेत हम उस काल की राजनीतिक परिस्थिति में ढूँढते हैं। हाथी, घोड़े, रथ आदि के जमघट का जो सम्मर्द पञ्चम तथा द्वादश (साथ ही सप्तदश एवं अष्टादश) सर्ग में मिलता है, वह राज्य के साधारण समारोहों का नहीं हो सकता, निश्चित रूप से वह सेनाप्रयाण का वर्णन है, कोरा काल्पनिक वर्णन नहीं, प्रत्युत आँखों देखा वर्णन।^३ सारांश यह कि माघ उस काल के अभिजात वर्ग की—सामन्त वर्ग की—सामाजिक दशा को देने में निश्चित रूप से सहायक सिद्ध होते हैं।

माघ की तिथि और जीवनवृत्त

माघ ने स्वयं अपने पिता, पितामह तथा पितामह के आश्रयदाता राजा का

१. कण्ठानसक्तमृदुनादुल्लसन्नुज्ज्वाद् राजावरोधनकपूषेत्तरयन्तः ।

आलिङ्गनान्धधिकृताः स्फुटमायुरेव गण्डरवडीः शुचितया न चुचुम्बुरासाम् ॥

(५.१८)

२. आस्तीर्णतत्परचित्तावसथः क्षणेन वेश्याजनः कृतनवप्रतिकर्मकाव्यः ।

दिज्ञानखिशमतिरापततो मनुभ्यान् प्रत्यग्रहीचिन्ननिविष्ट इवोपचारैः ॥ (५.१७)

३. निम्नानि दुःसादवतीर्य सादिभिः सयत्नमाकृष्टकसाः सनैःसनैः ।

उत्तेरुसालादुरारुखं दुताः पश्यीकृतप्रपदपदं तत्र यः ५ (१२.३९)

सायं ही १२. ५, ६, ९, २२ आदि ।

वर्णन किया है। इसी के आधार पर माघ की तिथि के विषय में कुछ कहा जा सकता है। वैसे 'भोजप्रबन्ध' की किवदन्तियों के अनुसार माघ धारानरेश भोज के राजकवि और परम मित्र थे। माघ बड़े दानी थे, तथा इन्होंने एक बार अपनी सारी सम्पत्ति दान में दे डाली थी। निर्धन होने पर इन्होंने 'कुमुदवनमपथि शोमदम्भोजपण्ड, त्यजति मुदमूलकः प्रीतिमाञ्जवाकः' (११-६४) इत्यादि पद्य को लिखकर अपनी पत्नी को राज-सभा में भेजा। भोज ने पद्य को पढ़कर प्रचुर धन दिया, ठीक ऐसी ही किवदन्ती 'प्रबन्धविन्ता-मणि' में भी मिलती है। भोज का समय ईसा की ग्यारहवीं शती (१२१०-५० ई०) है। माघ धाराधीश भोज के समसामयिक कदापि नहीं हो सकते ?

माघ के समय निर्धारण में हमें कुछ अन्य प्रमाण सहायक सिद्ध हो सकते हैं। हम देखते हैं कि वामन तथा आनन्दवर्धन (छग्यालोक) ने माघ के कुछ पद्यों को उद्धृत किया है। वामन ने माघ के 'रम्या इति प्राप्तवती. पताका' (३.५३) पद्य को तुल्ययोगिता के प्रसङ्ग में उद्धृत किया है। साथ ही आनन्दवर्धन ने इसी पद्य को, और 'त्रासाकुल. परिपतन् पत्ति निकेतान्' (५.२६) आदि पद्य को भी उद्धृत किया है। माघ निश्चित रूप से वामन तथा आनन्दवर्धन से प्राचीन है। आनन्दवर्धन का समय नवीं शती का मध्य है। अतः माघ इससे पुराने है।

माघ के द्वितीय सर्ग में एक पद्य मिलता है, जिसके अन्तःमाध्य पर माघ की तिथि निश्चित करने में सहायता मिल सकती है। राजनीति की विशेषता बताते समय उडुव की उक्ति में राजनीति तथा शब्दविद्या का एक साथ श्लिष्ट उपमा में वर्णन किया गया है।^१ इस पद्य में व्याकरण सूत्रों के माघ ही, महाभाष्य (निवन्धन), काशिकावृत्ति तथा जिनेन्द्रबुद्धिदत्त भ्याम का भी सङ्केत मिलता है। जिनेन्द्रबुद्धि बौद्ध धर्माकरण थे। इतिज्ञ के यात्राविवरण में जिनेन्द्रबुद्धि का नाम नहीं मिलता, जब कि भर्तृहरि की मृत्यु का उल्लेख मिलता है। अतः जिनेन्द्रबुद्धि की रचना इतिज्ञ के जाने के साल (६९१ ई०) तक नहीं लिखी गई थी। सम्भवतः 'भ्याम' की रचना ७०० ई० के लगभग हुई थी। यदि इस मत को माना जाय, तो माघ का समय आठवीं शती के मध्य में मानना होगा। किन्तु, विद्वानों के एक दल का यह भी मत है कि माघ ने

१. अनुसूत्रपदन्यासा सदृष्टिः सन्निबन्धना।

शब्दविशेषो नो मानि राजनीतिरप्यपरा ॥ (२. ११४)

‘न्यास’ का संकेत किया है, इसका यह तात्पर्य नहीं कि वह जिनेन्द्रबुद्धिकृत न्यास ही हो सकता है। जिनेन्द्रबुद्धि ने स्वयं अपने पूर्ववर्ती न्यास ग्रन्थों (कुणि, पुल्लि, और नल्लूर के न्यास ग्रन्थों) का निर्देश किया है। ‘न्यास’ का संकेत बाणभट्ट ने भी किया है—‘कृतगुरुपदन्यासा लोक इव व्याकरणेऽपि’ जो निश्चित रूप से जिनेन्द्रबुद्धि से पुराने हैं। इसलिए माघ का तात्पर्य जिनेन्द्रबुद्धि से पहले के न्यास ग्रन्थों से ही है। इस तरह माघ का समय सातवीं शती के उत्तरार्ध (१७५ ई०) से भट्टि से लगभग ५० साल बाद मानना अधिक सज्जत दिखाई देता है।

माघ के दादा सुप्रभदेव किसी धर्मनाभ (धर्मलात ? धर्मनाभ ? धर्मलात ?) नामक राजा के मन्त्री थे।^१ सम्भवतः धर्मनाभ (?) या यो बलभी के ही राजा थे, या उनके सामन्त होंगे। सुप्रभदेव के पुत्र दत्तक थे, और दत्तक के पुत्र माघ। माघ निश्चित रूप से घनाडप थे, और इनका शासक एवं जीवन विनासपूर्ण वातावरण में व्यतीत हुआ था, इसके प्रमाण माघ के उत्तेजक विलास वर्णन हैं। माघ सम्भवतः श्रीमाली ग्राहण थे, और राजस्थान के पारंगत प्रदेश डूंगरपुर-बांसवाड़ा के निवासी थे। माघ के जीवनवृत्त के विषय में इससे अधिक कुछ नहीं कहा जा सकता। यहाँ यह संकेत कर देना अनावश्यक न होगा कि भारवि की तरह माघ भी दरबारी कवि थे।

शिशुपालवध

भारवि की भाँति माघ की भी केवल एक ही रचना हमें प्राप्त हुई है। पर माघ का अनेका शिशुपालवध उनके उत्कृष्ट कलाबादी कवित्व को प्रतिष्ठापित करनेमें अलम् है। शिशुपालवध की कथा भी भारवि के किराताशुनीय की तरह महाभारत से गृहीत है। कृष्ण तथा शिशुपाल के बँर की, तथा युद्धमें कृष्ण के द्वारा शिशुपाल के वध किये जाने की कथा काव्य में वसित है। कथा में शिशुपाल को हिरण्यकशिपु तथा रावण का इस जन्म का अवतार माना है,^२ और शिशुपाल को कंस से भी बड़कर नृशंस राजा के रूप में चित्रित किया

१. सर्वविधार्थी मुकुता धकारः श्रीधर्मनामस्य बभूव राज्ञः ।

भक्तकृतिर्विराजः सदैव देवोत्तरः सुप्रभदेवनाम्ना ॥ (कविवरचरित्र १)

२. अर्धनरसि ध्वजगजसो परानवाप्यदीप्यते शैव भूमिकाम् ।

निरोहितान्ना शिशुपालमंजया प्रतीयते सन्निहि सोऽन्दसः परैः ॥ (१.६९)

गया है, जो पुराणों की उस मान्यता की ओर संकेत करता है, जहाँ हिरण्य-कशिपु, रावण तथा शिशुपाल को विष्णु के पाशंद 'जय'— जिसे सनत्कुमारो ने शाप दे दिया था—का अवतरण माना गया है। पर इस काव्य में शिशुपाल तथा कृष्ण के पुराने वंर—रविमणोहरण वाली कथा—का वर्णन नहीं किया गया है, इसका संकेत केवल एक ही पद्य में मिलता है^१। इस तरह शिशुपालवध में कवि ने द्वारिका में युधिष्ठिर के राजसूय यज्ञ में सम्मिलित होने के लिए दुर्योधन के अपमान तथा बाद में युद्ध के फलस्वरूप शिशुपाल के मारे जाने की कथा है।

प्रथम सर्ग का आरम्भ देवर्षि नारद के आगमन से होता है, जो आकाश मार्ग से नये बादलों के नीचे-नीचे उतरते आ रहे हैं, उनकी पीली जटाएँ हिमालय पर्वत पर उगी पकी पीली लताओं-सी नजर आ रही हैं, तो शरीर पर पड़ा हुआ मृगचर्म ऐरावत पर रंगबिरंगी झूल-सा दिखाई देता है। वे अपनी अंगुली से बीणा को बजाते आ रहे हैं, और बीणा की ध्वनि में स्वर-ग्राम तथा मूर्च्छना स्पष्ट सुनाई दे रही है। बीणा को निरन्तर बजाने से उनकी अंगुलियों और अंगूठे के नाखून की रक्त काति से हाथ की स्फटिक माला भी लाल हो गई है। धीरे-धीरे नारद अस्त होते सूर्य की तरह कृष्ण के सम्मुख बढ़ते हैं, और उनके पृथ्वी पर उतरने के पहले ही कृष्ण आदर के लिए उठ खड़े होते हैं। सत्कार के बाद कृष्ण उनसे आने का कारण पूछते हैं। नारद बताते हैं कि शिशुपाल के अत्याचार से डरे इन्द्र ने उन्हें भेजा है। कृष्ण उसका वध करें और इन्द्र के हृदयको भयरहित बनाकर, उसे आमोद-प्रमोद से उत्लासित बनायें। नारद चले जाते हैं। द्वितीय सर्ग में कृष्ण, बलराम और उद्धव मन्त्रणाग्रह के तीन सिंहासनो पर बैठे उसी तरह प्रविष्ट होते हैं, जैसे त्रिकूट पर्वत की तीनों चोटियों पर तीन शेर बैठे हो। कृष्ण अपनी समस्या उपस्थित करते हैं। शिशुपाल का वध करना आवश्यक है, किन्तु इसी समय युधिष्ठिर के राजसूय का निमन्त्रण भी मिला है। इन दोनों कार्यों में से पहले जिस काम को करना चाहिये। राजसूय में सम्मिलित न होने पर पाण्डव घुरा मानेंगे। बलराम की राय है कि शिशुपाल को राजधानी चेदि पर आक्रमण कर दिया जाय, युधिष्ठिर यज्ञ करें, इन्द्र स्वर्ग

१. त्वयाविप्रकृतक्षेत्रो रविमणी हरता हरे।

वदन्मूलन्य मूलं हि मधदैतरोऽन्यः ॥ (२.३८)

का राज करें, मूर्ख तर्पें, और हम भी शत्रुओं को मारें, प्रत्येक व्यक्ति अपने स्वार्थ को सिद्ध करना चाहता है ।^१ उद्धव इस मत के विरुद्ध हैं । वे बलराम की हर दलील का जवाब देते हैं, और यह राय देते हैं कि इस समय शिशुपाल पर आक्रमण करना ठीक न होगा । अच्छा हो, हम जासूसों को नियुक्त कर शत्रु की शक्ति का पता लगाते रहें, तथा उसके पक्ष का भेदन करें । अन्त में यही निष्पत्ति होता है कि युधिष्ठिर के राजसूय में सम्मिलित होना ठीक होगा । तीसरे सर्ग में कृष्ण की सेना इन्द्रप्रस्थ के लिए रवाना होती है । चतुर्थ सर्ग में वह रैवतक पर्वत पर पहुँचती है, तथा पर्वत का अलंकृत वर्णन है । पाँचवें सर्ग में तोना के रैवतक पर्वत पर पड़ाव डालने का वर्णन है । छठे सर्ग में कृष्ण की सेवा के लिये छहों ऋतुएँ रैवतक पर्वत पर अवतीर्ण होती हैं—यमक अलङ्कार के साथ छहों ऋतुओं का वर्णन है । सप्तम सर्ग में यदुदम्पतियों का विलास-पूर्ण बनविहार वर्णित है, अष्टम सर्ग में जल कीड़ा । नवम सर्ग का आरंभ सूर्यास्त से होता है । सूर्यास्त के बाद कहीं दम्पतियों और श्रमणी नायक नायिकाओं को मिलाने के लिये दूतीकर्म का वर्णन है, तो कहीं उनके केलि-नाटक के पूर्ववर्ग के रूप में आहार्य-प्रसाधन की घोषा का वर्णन । दशम सर्ग में मुरा तथा मुन्दरी के सेवन का अत्यन्त विलासपूर्ण वर्णन है । एकादश सर्ग में प्रातः-काल का वर्णन है । इस सर्ग में एक साधु कवि की प्रौढोक्ति-शुश्रूषा, तथा स्वभाषोक्ति की चित्रमत्ता का अपूर्व समन्वय है । एकादश सर्ग माघ के वैजोड़ सर्गों में से है, जिसके समान वर्णन संस्कृत साहित्य के अन्य काव्यों में ठीक इसी पैमाने पर मिलना दुर्लभ है । बारहवें सर्ग में फिर वही पाँचवें सर्ग-सा (कुछ अधिक विस्तृत) सेनाप्रयाण का वर्णन है । इसी सर्ग में यमुना को पार करने का बड़ा सुन्दर चित्रण है । तेरहवें सर्ग में कृष्ण को देखने के लिए उत्सुक इन्द्रप्रस्थ की पुरतारियों का सरस वर्णन है । चौदहवें सर्ग में यज्ञ का वर्णन है, जिसके पूर्वार्ध में कवि ने अपने दर्शन, भीमांसा और कर्मकाण्ड सम्बन्धी ज्ञान^२

१. यमता पाण्डवः स्वर्गनवत्तिन्द्रस्तपस्विनः ।

वयं ह्यनाम द्विषतः सर्वैः स्वार्थं समीहते ॥ (२.६५)

२. जैमे निम्न पदों में:—

शभिदनामनपशब्दमुच्चकैर्वाक्पलक्षणाविदोज्ज्वालयया ।

याज्यया यजनकर्मिणोऽयवन्न द्रव्यज्ञानमपदिदय देवताम् ॥ (१४.२०)

नद्वन्द्वमयकाश्रिदामया वीक्षितानि यजमानजायया ।

शुभनि प्रणयनादिसंस्कृते तैर्द्वीषि जुहुवान्भूविरे ॥ (१४.२२)

का पूरा परिचय दिया है। इसी सर्ग में कृष्ण की पूजा की जाती है। पन्द्रहवें सर्ग में कृष्ण की पूजा से रुष्ट होकर शिशुपाल कृष्ण, भीष्म तथा युधिष्ठिर को खरी खोटी सुनाता है। सोलहवें सर्ग में शिशुपाल का दूत आकर कृष्ण को द्रपयं (शिल्प) संदेश सुनाता है, जिसका आशय यह है कि या तो कृष्ण शिशुपाल की अधीनता मान लें, या लड़ने के लिये तैयार हो जायें। दूत की उक्ति का उत्तर सात्यकि देता है। सत्तरहवें और अठारहवें सर्ग में सेना की तैयारी का एक योद्धाओं के सन्नद्ध होने का वर्णन है। उन्नीसवें तथा बीसवें सर्ग में युद्ध का वर्णन है। उन्नीसवें सर्ग में चित्र-काव्य का आश्रय लेकर (भारवि के पन्द्रहवें सर्ग की तरह) युद्ध का वर्णन कर शिशुपाल के जीवन के साथ काव्य समाप्त होता है।

माघ की उपलब्ध पूर्व कवियों का दाय

माघ की निम्नित रूप से कालिदास, भारवि तथा भट्टि का दाय प्राप्त हुआ था। कालिदास की कविता का प्रभाव माघ के कई वर्णनों पर स्पष्टतः दिखाई पड़ता है। माघ के एकादश, तथा त्रयोदश सर्ग पर खरस तीर पर कालिदास की वर्णनशैली का प्रभाव है। माघ को प्रभातवर्णन की प्रेरणा रघुवंश के पञ्चम सर्ग से मिली थी। माघ के प्रभातवर्णन और कालिदास के प्रभात-वर्णन में प्रमुख भेद यही है कि माघ का वर्णन पैमाने में बड़ा तथा अत्यधिक अलंकृत (कृत्रिम) है, जब कि कालिदास का वर्णन छोटा होने पर भी मार्मिक है, तथा पिष्टपेषण से युक्त नहीं। कालिदास का प्रभातवर्णन केवल दस पद्यों का है, किन्तु माघ का वर्णन पूरे ६७ पद्यों के लम्बे सर्ग में फैला हुआ है। हाथियों के दोनों ओर करवट बदल कर सोने का वर्णन, घोड़े के निद्रा को छोड़ने का वर्णन दोनों काव्यों में स्वभावोक्ति के सुन्दर चित्रों में से हैं। रघुवंश में घोड़े जाग कर सामने पड़ी सैन्धवशिला को मुँह की भाप से मलिन बनाते हैं, तो शिशुपालवध में घोड़ा आघो आँधें बन्द कर, थोड़ी-थोड़ी नींद का अनुभव करना हुआ, नयना हिलाता हुआ, पञ्चन ओठों से सामने पड़े घास की खाने की इच्छा करता है।^१ त्रयोदश सर्ग का पुर-

१. दे० रघुवंश ५.७२ तथा माघ ११.७ (साथ ही)

दीर्घैश्चमी निवमिताः पटमण्डपेषु, निद्रां विहाय वनवाथ वनापुदेरयाः।

वक्त्रोष्मणा मलिनयन्ति पुरोगतानि तैलानि मेषवसिष्ठान्कल्पानि वाहाः॥

(रघु० ५.७६)

मुन्दरियों का वर्णन कुमारसंभव और रघुवंश के सप्तम सर्ग में शिव तथा अज को देखने के लिए लालायित स्त्रियों के वर्णन से निम्नित रूप से प्रभावित है। हम संकेत कर चुके हैं कि कालिदास के निजी वर्णनों में से वह वर्णन भी एक खास महत्व रखता है। कालिदास की पुरमुन्दरियों में से एक जलता लगाती हुई दाती के हाथ से जलते से गने पैर को खींच कर, अज को देखने की चल पटनी है, और इससे उसके पैर से अरोहे तक के फर्श पर निशान हो गये हैं। माघ की पुरमुन्दरी भी दामी के हाथ से यावक से रंगे एक पैर को हटाकर कृष्ण को देखने के लिए दौड़ पड़ी है, उसके एक पैर का चिह्न जमीन पर दिखाई दे रहा है, जैसे शिव के अर्धाङ्ग भाग में स्थित गिरिजा का यावक-सिक्त एक पैर पृथ्वी पर चिह्नित हो गया हो।^१ कालिदास के पुरमुन्दरी-औत्सुक्यवर्णन का एक दूसरा भाव भी माघ को प्रभावित कर सका है। कालिदास की किसी पुरमुन्दरी की भीबी जाने की नेजी में टूट गई है, और वह कंकण की मणि-प्रभा से नाभि को विद्योहित करती हुई, अपने हाथ से उसे रोक कर खड़ी रहती है।

कालान्तरप्रेषितदृष्टिरम्या प्रत्यागभिन्ना न बन्धनीवीम् ।

नाभिप्रविष्टानरणप्रभेज हस्तेन तस्यावबलम्य बासः ॥ (रघु० ७.९)

माघ की पुरमुन्दरी अपने कंकण में जड़े नीलम की कांति से सूक्ष्म भोमराजि को और सघन बनानी हुई, हाथ के पल्लव से गलित वस्त्र को रोक लेती है।

बलपारितासितमहोपलप्रभावहृलीकृतप्रतनुरीमराजिना ।

हरिबीजनाश्लोकवशुपामपया करपल्लवेन गलदम्बरं वधे ॥ (माघ० १३.४४)

परिशिष्टिनिर्गुणश्रीवमामागिताः क्षणमयमनुभूय स्वप्नमूर्ध्वंशुवे ।

रितमपिपि भूयः शृण्वमग्रं विकीर्णं बहुरवपलोष्ठः प्रस्फुटप्रोवमश्वः ॥

(माघ० ११.११)

१. प्रमाधिकाश्रितमग्रादमाश्रिप्य काचिद्द्वरागमेव ।

उत्पटलीलागनिरागवाश्लक्ष्णककाङ्क्षा पदवीं ततान ॥ (रघु० ७.७)

म्यतनोर्पात्य चरणप्रसाधिकाकरपल्लवाद्रिसङ्ग्रेज कञ्चन ।

दुतपावकैरुपदन्वितावनि पदवीं गतेव गिरिजा हरार्पताम् ॥ (माघ० १३.३३)

प्यान दीजिये दोनों पक्षों के कई पदप्रयोगों में भी समानता है, भाव में ही नहीं।

दोनों वर्णन एवन्ता चित्र उपस्थित करते हैं। एक में पुरसुन्दरी 'गवाक्ष की ओर दृष्टि लगाये तेजी से जा रही है', तो दूसरे में 'कृष्ण को देखने में उसकी स्थिर दृष्टि व्यस्त है'। इतना होते हुए भी कालिदास का वर्णन 'व्यञ्जनाशक्ति का बेजोड़ वर्णन है, तथा उतना वासनापूर्ण नहीं जान पड़ता,' जब कि माघ का वर्णन उससे अधिक विलासमय है। माघ के जडिया ने ककण में नीलम को जडकर नई उद्भावना कर दी है, किन्तु उसी से व्यञ्जनाशक्ति कुछ नष्ट हो गई है। यहाँ यह सकेत कर देना अनावश्यक न होगा कि अश्व-घोष ने भी इन तरह का वर्णन किया है, पर उसमें एक नास्तिक भेद है। कालिदास का वर्णन सरस (Romantic) है, माघ का विलासमय (Voluptuous), जब कि अश्वघोष की नैतिक प्रवृत्ति उसे नीतिवादी (प्युरीटन) बना देती है। अश्वघोष के निम्न चित्रसे ऊपर के दोनों चित्रों की तुलना कीजिए, जहाँ उनमें ऐसा चित्र नहीं मिलता। केवल पुरसुन्दरियों की गति-मन्द्यरता का ही सकेत मिलता है, जिसका कारण एकान्त में पढ़ने हुए आभूषणों को छिपाना है।

शीघ्रं समर्थापि तु गन्तुमन्या गतिं निश्चयाहं पर्यो तूर्णम् ।

ह्रिया प्रगल्भानि निगूहमाना रजः प्रदुक्तानि बिभूषणानि ॥ (बु०च० १.१७)

इस सारे विवेचन का तात्पर्य उन दो प्रमुख काव्यरुद्धियों की ओर सकेत करता था, जो माघ को ही नहीं, समस्त संस्कृत साहित्य को कालिदास की देन है,^१ तथा माघ में इन रुद्धियों का अधिक प्रयोग मिलता है।

१. कालिदास ने इस वर्णन को कुछ विद्वानों ने थोड़ा अमन्दर माना है, किन्तु यह कालिदास की वर्णन शैली की विशेषताओं में से एक है, माघ ही उतना अमन्दर नहीं, जितना माघ का १३.४४ वाला पद्य। दोनों पद्यों की सूक्ष्म तुलना करने पर पता चलेगा कि कालिदास की नायिका का नीवीयुटन केवल समारोह की देखने की उत्सुकता की तेजी से है (प्रधानभिन्ना), जब कि माघ ने पर्यो कोई कारण न देकर नायिका को विना-मिनी बना दिया है, जो कृष्ण को देखने से रोमांचित हो उठी है।

२. कालिदास के अन्य प्रभाव भी माघ में देखे जा सकते हैं, यथा—

शच्याधिर पाण्डुकरोलम्बान मन्दारशृन्धानलङ्काधिकार ॥ (रघु० ६.२३)

मत्र निस्पृक्षितोषहृतिषु शोषितेषु पतिषु शुषोषिताम् ।

मुष्किनाः शिरसि वैशयोऽभवन् प्रपुल्लसुरपादपङ्कजः ॥ (माघ० १४.२०)

माघ भारवि के ज़रूरत से ज्यादा श्रुणी हैं। माघ के काव्य की कयावस्तु भारवि के किराताजुनीय की ही 'प्रतिमूर्ति' (Replica) कही जा सकती है। इतिवृत्त की सजावट, सर्गों के विभाजन, और वर्ण्य विषयों के उपस्थापन में माघ कुछ-कुछ भारवि के पदचिह्नों पर चलते दिखाई देते हैं। भेद इतना है कि भारवि ने शिवभक्त होने के कारण महाभारत में शिवसम्बन्धी इतिवृत्त को चुना है तो माघ ने विष्णु भक्त होने के कारण कृष्ण सम्बन्धी इतिवृत्त को। जैसा कि हम शिशुपालवध के इतिवृत्त पर संकेत करते समय बतायेंगे, माघ का इतिवृत्त भारवि के इतिवृत्त से भी छोटा है, और इतने से इतिवृत्त को लेकर २० सर्गों का महाकाव्य लिख देना माघ की क्षमता और कलावादीता का प्रमाण है।

भारवि के काव्य की तरह ही माघ का काव्य भी 'श्री' शब्द से आरम्भ होता है।^१ भारवि के काव्य का प्रत्येक सर्ग 'सङ्क्षमी' शब्द से समाप्त होता है, तो माघ के प्रत्येक सर्ग के अन्तिम पद्य में 'श्री' शब्द का प्रयोग मिलता है। दोनों काव्य का वर्णन-श्रम समान है। किरात के प्रथम सर्ग में बनेचर युधिष्ठिर के पास आता है, जब कि माघ में नारद कृष्ण के पास आते हैं। किरात का कवि एक दम इतिवृत्त के वर्णन में लग जाता है, किन्तु माघ लगभग १२-१३ पद्यों तक नारद के वर्णन में ही व्यस्त रहते हैं। नारद आते हैं और फिर कई पद्यों में उनके स्वागत का वर्णन है। तब वे अपने आने का कारण बताते हैं। कृष्ण व नारद की बातचीत में कुछ स्थानों पर युधिष्ठिर व व्यास की (किरात के तृतीय सर्ग की) शिष्टता का संकेत मिलता है।^२ किरात के दूसरे सर्ग में भीम तथा युधिष्ठिर का राजनीतिक वादविवाद है। माघ के दूसरे सर्ग में बलराम, उदक तथा कृष्ण की राजनीतिक मन्त्रणा है। माघ ने यहाँ भारवि से अधिक राजनीतिक पाण्डित्य बताने की चेष्टा की है। भारवि के

१. श्रियः कुरुणामपिदस्य पालिनी, प्रब्राह्म वृत्ति यमयुद्ध वेदितुम् ।

स वर्णिलिङ्गो विदिगः समाययो, युधिष्ठिरं द्वैतवने बनेचरः ॥ (किरा० १.२)

श्रियः पतिः श्रीमनि शासितुं अगजगत्रियासो वसुदेवसन्नि ।

दसन्दर्शावनरन्तमम्वरादिरण्यगर्भाङ्गमुर्वं मुनि हरिः ॥ (माघ० १.१)

२. दे० किरात. ३.९, तथा माघ. १.२९.

राजनीतिक वादविवादों में शास्त्रप्रमाणों की अपेक्षा युक्तियों^१ का अधिक प्रयोग हुआ है, जब कि माघ के राजनीतिक वाद-विवादों में शास्त्रप्रमाणों^२ को अधिक उपन्यस्त किया गया है। भारवि के भीम तथा युधिष्ठिर राजनीतिपटु खूब दिखाई देते हैं, किन्तु माघ के बलराम और उद्धव ने शुक्नीति तथा कामन्दकीय नीतिसार के पारिभाषिक राजनीतिग्रन्थों को अधिक परिशीलित किया जान पड़ता है। वे जब भी बात करते हैं, राजनीति के 'प्रोफेसर' की तरह बात करते हैं, जिसके साथ उनका व्याकरण, दर्शन तथा अलंकारशास्त्र का भी ज्ञान चलता है। माघ का राजनीतिक वाद-विवाद शास्त्रीय (Academic) अधिक जान पड़ता है, भारवि का व्यावहारिक (Practical) अधिक। सम्भवतः भारवि से वैशिष्ट्य लाने के लिए माघ ने राजनीति के पाण्डित्य का प्रदर्शन किया है, पर फिर भी भारवि के राजनीतिक वादविवाद का अपना खास महत्त्व है, जो माघ में नहीं मिलता।

इसके अन्तर माघ के चतुर्थ सर्ग का रवतकवर्णन, पष्ठ सर्ग का श्रुतवर्णन तथा ७ से १० सर्ग तक का वनविहारादि भारवि के चतुर्थ से नवम सर्ग तक के वर्णन से प्रभावित है। आगे जाकर माघ के ११ वें सर्ग का वादविवाद किरात के १३ वें तथा १४ वें सर्ग का प्रभाव है, और माघ के १९ वें सर्ग का मुद्गवर्णन चित्रकाव्य की दृष्टि से किरात के १५ वें सर्ग से प्रभावित हुआ है। इतना होते हुए भी माघ के सेनाप्रयाण वाले सर्ग (५, १२, १३) तथा प्रमानवर्णन (११ सर्ग) उसके अपने हैं, जिनमें कुछ स्थलों पर कालिदास का प्रभाव है। पर माघ का सच्चा कवित्व काव्य के रखने के ढङ्ग में है। माघ की कलारामक सजावट, कल्पना तथा शब्द-शक्ति का माण्डार^३ भारवि से बढ कर है। माघ के पास अलङ्कारों की लड़ी पर लड़ी है, शैली में धीर तथा गम्भीर सद्गीत है, भारवि से भावपक्ष भी अधिक है और माघ की यह कुशलता उसे उत्कृष्ट सिद्ध कर देती है। माघ का कवि 'भाव-मलिम्लुच' तो नहीं बहा जा सकता। उसे भाव को लेकर अपनी प्रतिभा और पाण्डित्य के सचि में ढालना प्य आता

१. ३० किरात. १.३१, १.४०, २.११, २.२०, २.२१, = ३०, २.३१, २.३०, २.४६ आदि।

२. माघ २.२६, २.२८, २.२९, २.३०, २.३६, २.३७, २.५४-५५-५६-५७, २.७२, २.८१-८२, २.८८, २.९२, २.९३, २.१११-११२-११३ आदि।

३. नवमर्गमें माघ नवमूर्च्छो न विपते।

है। वह भारवि के चादी के गहने पर सोने का चमचमाता पालिश करना खूब जानता है, चाहे वह कालिदास का सोना न हो, पर कभी-कभी कालिदास के सोने में भी महंगा बिक सकता है। माघ के सुवर्णकार और जडिया की कुशलता का इससे बढ़कर क्या प्रमाण चाहिये ?

माघ के भावों में भी भारवि का प्रभाव देखा जा सकता है, किन्तु भारवि के भावों को माघ ने अपनी मौलिकता से सजाकर रखवा है।^१ भारवि के अतिरिक्त माघ भट्टि के भी ऋणी है। माघ का व्याकरण भट्टि का प्रभाव है। सान्नायभूते बुद्धयलुङ्ग क्रियापद, तथा अन्य पाणिनिसंमत प्रयोगों का मोह माघ को भट्टि में ही भिगा है।^२ पर इनका ही नहीं, एक स्थान पर माघ ने भट्टि के भाव को भी लिया है और अपनी कल्पना की छुंटाई कसकर निश्चित रूप में उसी राग को सङ्गों की अभिनव कलात्मकता दे दी है। माघ का पद्य यों है —

सदाश्छटाभिन्नघनेन विभ्रता नृसिंहसैहोमतनुं सनुं त्वया ।

समुग्धकागतास्तनसंभङ्गुरे हरोदिदारं प्रतिवस्करे नलैः ॥ (१.४७)

हे नृसिंह, तुमने अयाल की शोभा से बादलों को छिन्न-भिन्न करने वाले सिंह का विशाल शरीर धारण कर अपने उन (कोमल) नखों से हिरण्यकशिपु के वल्लभ्यल को धीर दिया था, जो मुग्धा रमणियों के (कठोर) स्तनस्पर्श से भी डेढ़े हो जाते हैं ।^३

भट्टि का इसी आशय का पद्य यों है —

एव स्त्रीविपद्गाः करजाः एव वशी, रैत्यस्य शैलैर्द्रशिलाविशालम् ।

संपश्यतेतद् दृष्टदा मुनीतं विवेद सैस्तन्नरसिंहमूर्तिः ॥ (भट्टि० १२.५९)

१. दै० भारवि. ४.३३ तथा माघ ६.४९ एवं १२.४३.

२. संस्कृत के पण्डित माघ को व्याकरण मानते हैं। उनके व्याकरणनिष्ठ प्रयोगों के कुछ उदाहरण ये हैं :—

(अ) परंपूजय (१.१४), अधिन्यनीविशय (१.१५), अचूचुरय (१.१६)

(भा) पारेजय (३.७०) मय्येसमुद्रं (३.३३) (पारेमय्ये पशुभा वा)

(१) मन्मार वारणपतिः परिमोन्तिश्यामिच्छाविहारवनवासमहोत्सवानाम् ॥

(५.५० अभिगर्धदयेना कमंगि)

(३) पुरोववस्कन्द तुनीदि नन्दनं मुवाण रत्नानि हराभराहनाः ।

विगृह्य चक्रे नमुचिदिवा बन्दी य श्वमस्वास्थ्यमहर्दिन दिवः ॥ (१.५१)

(क्रियासमभिहारे लोट)

‘कहाँ तो स्त्रियों के द्वारा सहने लायक नख, कहाँ पर्वत की शिला के समान विशाल हिरण्यकशिपु का वक्षस्थल ? देवताओं की नीति तो देखो कि उन नाखूनों से नृसिंह ने उम्रे (हिरण्यकशिपु के कठोर वक्षस्थल को) फाड़ दिया ।’

माघ का प्रस्तुत करने का ढङ्ग, उसकी अमिव्यञ्जना शक्ति, शैली (Diction) और द्यव्यात्मक (Rhythmic) वातावरण ने इस भाग में एक नई जान फूँक दी है । पर जहाँ तक मेरा अनुमान है, माघ को एक काव्य का पता और मा, और वह भर्तृमेष्ठ का ‘हयग्रीववध’^१ था । ‘हयग्रीववध’ ने माघ को काव्य शीर्षक बनाने में सहायता दी हो, तो कोई आश्चर्य नहीं । मुना जाता है कि हयग्रीववध की सुन्दरता से मुग्ध होकर कारमीरराज ने उसे रखने की एक सोने की सतरी दी थी जिससे काव्य का रस धृन्वी पर न धु पड़े । पर इतना होने पर भी उस काव्य में एक दोष था । वह यह कि वहाँ अङ्गभूत नायक (प्रतिनायक) हयग्रीव दैत्य का अधिक विस्तार से वर्णन किया गया था, जो रम्योप माना जाता है ।^२ माघ में अङ्गभूत नायक शिशुपाल का वर्णन बड़ी सतर्कता में किया गया है । शायद यह सतर्कता हयग्रीववधके वर्णन की आलोचना के कारण हो । मैं इस विन्दु पर जोर नहीं देता । ऐसा भी हो सकता है कि भर्तृमेष्ठ माघसे प्रभावित रहा हो, और जब तक भर्तृमेष्ठ का छोया हुआ काव्य और उसकी तिथि का पता नहीं लगना, हम अनुमान में आगे नहीं बढ़ सकते ।

१ भर्तृमेष्ठ के हयग्रीववध में उद्धृत दो तीन वन अलङ्कारग्रन्थों में मिलने हैं । भानु-
मदवर्णन तथा मगध ने ध्वन्यालोक और काव्यप्रकाश में उन्हें उदाहरणों के रूप में उप-
न्यस्त किया है । इसमें भी अधिक प्रसिद्ध पद्य निम्न है :—

विनिर्गन् मानदमात्मर्मादराद्रव्युपग्रहं यद्वृत्तवापि वम् ।
ममग्नेन्द्र द्रुतपात्रिवालोन्म निमीलिताश्वीव विवाजरावती ॥

(शत्रुओं के मान को गणित करने वाले उस हयग्रीव की अपनी रचता में महल में निकला हुआ सुनकर अम्बरज्वनी पुरी—विमकी अर्वाणा को दरे हुए इन्द्र ने प्रकटम दत्तवा दिया है—मानों दर से आर्मे वन्द कर देती है ।)

२. अङ्गनाप्रधानस्यातिविस्तरेण वर्णनम् । तथा हयग्रीववधे हयग्रीवस्य :

(काव्यप्रकाश मसम उल्लान पृ० ३६१)

माघ का व्यक्तित्व

माघ का व्यक्तित्व कवि और पण्डित का वपूर्व समन्वय है। पाण्डित्य में माघ निश्चित रूप से कालिदास, भारवि, भट्टि या श्रीहर्ष से अधिक दिखाई पड़ते हैं। कालिदास मूलतः कवि है, भारवि राजनीति के व्यावहारिक ज्ञाता, और भट्टि कोरे वैशाकरण; श्रीहर्ष का पाण्डित्य भी विशेषतः दर्शन में अधिक ज्ञान पड़ता है। किन्तु, माघ सर्वतन्त्र-स्वतन्त्र पाण्डित्य लेकर उपस्थित होते हैं। वे 'आल राउण्डर स्कॉलर' जान पड़ने हैं। वाकरण, 'राजनीति' माध्यमों, 'बौद्धदर्शन' वेद-पुराण, 'अलङ्कारशास्त्र' कामशास्त्र सङ्गीत, और यही नहीं अश्वविद्या^{१०} तथा हस्तिविद्या^{११} के भी वे अच्छे जानकार हैं। इनकी विविध शाखा का पाण्डित्य किसी अन्य मस्तक कवि में नहीं मिलता। पर माघ के कवि का महत्त्व इन पाण्डित्य के कारण नहीं है। उनका कवि किसी कदर कम नहीं है, पर जहाँ भी जाना है, पाण्डित्य के घटाटोप को नहीं छोड़ पाना। माघ के साथ आलोचकों को सदा एकाङ्गी दृष्टि रही है। पुराने पण्डितों ने माघ की इनकी प्रशंसा की कि वे 'माघे सन्नि त्रयो गुणा' के फेर में पड़ कर उन्हें उच्चतम कवि घोषित कर गये, तो नये आलोचकों ने भी माघ को ठीक नहीं समझा। माघ के साथ सदा अन्याय हुआ है, चाहें वह उत्पत्ति वाला हो, या हीनोक्ति वाला। माघ में फिर भी कुछ ऐसे गुण हैं, जो सहृदय पाठक को अभिभूत कर लेते हैं।

माघ कलावादी कवि हैं। वे शब्द तथा अर्थ दोनों के सौन्दर्य पर ध्यान देते हैं, नया सत्कवि की कसौटी इसे ही मानते हैं।^{१२} माघ की अन्तः प्रकृति कवित्व सम्पन्न है, किन्तु माघ का कवि स्वभाव का दास है। यह काव्यमार्ग की दासता उनके भावपक्ष की मौलिकता को कुचल देती है। ऐसा प्रतीत होता है कि माघ के पास काव्य-प्रतिभा का अवलम्ब भण्डार है, किन्तु वे उसे स्वतन्त्र परीक्षा-

१. २.११७, १४.२७,

२. देखिये पिछले संकेतिक चिह्न।

३. १४.१९,

४. २.२८

५. १४.२०, १४.२७, १४.२३

६. १२.११, ५.६६

७. २.८६, ९७

८. २.४४, ४.२९, ६.७७, ७.१५, ७.०,

९. १.११

१०. ५.७ आदि।

१०. ५.४, ५.१०, ५.५६, ५.६०

११. १२.५

१२. शम्भुपौ सत्कविरिव द्वयं विद्वानपेयते।

(२.८६)

मार्ग नहीं देते। यदि माघ की प्रतिभा अपने पूर्व कवियों की रूढ़ पद्धति का आश्रय न लेती, अभिनव सूरज को उद्भाविन करती, तो संभवतः माघ का कवित्व और अधिक स्फुट हो सकता था। माघ का एकमात्र लक्ष्य अपने पूर्व कवियों की नकल करना, तथा उन्हें कलावादिना में पीछे छोड़ देना ही रहा है। यही कारण है, माघ में जहाँ भारवि के कई गुण और अधिक बड़े हैं, वहाँ ठीक उसी अनुपात में भारवि के दोष भी घनीभूत दिखाई पड़ते हैं। माघ श्लेष, यमक, चित्रकाव्य जैसी कृत्रिम कलावाजियों में भी भारवि से बड़े-बड़े दिखाई पड़ते हैं। अर्थात् छंदों की दूर की कोड़ी में भी माघ भारवि से कम नहीं हैं, और ऐसे ही एक अर्थात् छंदों (निदर्शना) के प्रयोग के कारण पण्डितों ने माघ को 'घण्टी-माघ' की उपाधि दे डाली थी। कृष्ण का रथ रविवरक पर्वत के समीप पहुँच रहा है। कृष्ण का सारथि दाक्ष रविवरक का वर्णन करते समय बतला रहा है, 'जब प्रातःकाल के समय किरणों को फैलाता हुआ सूर्य इस पर्वत के एक ओर उदित होता है, तथा चन्द्रमा अपनी किरणों को समेटता-सा पर्वत के दूसरी ओर अस्त होता है, तब उस समय यह पर्वत उस हाथी की गोमा को धारण करता है, जिसके दोनों ओर रस्सी से बँधे दो घण्टे लटक रहे हों।

उदयति विततोर्ध्वरश्मिरज्ज्वाह्निरक्षो ह्रियमान्नि याति चास्तम् ।

वहति गिरिरथं बिलम्बिघण्टाद्वयपरिवारितवारणेन्द्रलीलाम् ॥ (४.२०)

सचमुच इस 'निदर्शना' में एक अनूठी प्रीति है। पर माघ का सच्चा कवित्व मूल्य उनके उनकी स्वभावोक्तियों में—हाथी, घोड़े, खच्चर, ऊँट, और ग्यों के वर्णन में जितना फटकता दिखाई पड़ता है, उतना इन प्रीतिश्लोकों में नहीं।

माघ की काव्य-प्रतिभा

प्रबन्धकाव्य की इतिवृत्त निर्वाहना में माघ सफल नहीं कहे जा सकते। माघ का ध्यान इतिवृत्त की ओर है ही नहीं। इस दृष्टि से कालिदास तो क्या, भारवि जैसी थोड़ी बहुत इतिवृत्त-निर्वाहकता भी माघ में नहीं पाई जाती। माघ में क्या के कवेवर तथा प्रामाणिक वर्णनों का समुल्लस नहीं मिलता, जो प्रबन्धकाव्य के लिए जरूरी होता है। शिशुपालवध की मूल कथावस्तु (Theme) में चतुर्ष्वर्ग से त्रयोदश सर्ग तक का विस्तृत वर्णन वहाँ तक अपेक्षित है, इस प्रश्न के उपस्थित होने पर यही कहना पड़ेगा कि माघ ने इसे आवश्यकता से अधिक बढ़ा दिया है। मूल कथा पहले-दूसरे, और चौदहवें से

बीसवें सर्ग तक पाई जाती है, और यहाँ भी कई अप्रासंगिक शीघ्र वर्णनों पर कवि ने अधिक ध्यान दिया है ऐसा जान पड़ता है। निष्पक्ष आलोचक की निगाह से देखने पर, माघ में यह बहुत बड़ा दोष दिखाई देता है, और शिशु-पालवध के बीररसपूर्ण इतिवृत्त में अप्रासंगिक शृङ्गार लीलाओं का पूरे छ सर्ग में विस्तार से वर्णन ऐसा लगता है, जैसे किसी पुरानी सूती रजाई के बीचो-बीच बड़ी-सी रेशम की बढिया थिकली लगा दी है। माघ का शृङ्गार प्रबन्ध-प्रकृति का न होकर मुक्तक-प्रकृति का अधिक है, जिसे जबर्दस्ती प्रबन्धकाव्य में 'विट् इन' कर दिया गया है। इस थिकली ने रजाई की सुन्दरता तो बड़ा दी है, पर स्वयं की सुन्दरता कम कर दी है। माघ निश्चित रूप से एक सफल मुक्तक कवि (अमरक की तरह) हो सकते थे। भारवि के इतिवृत्त में अप्सराओं की वनविहारादि शृङ्गार चेष्टाएँ फिर भी ठीक बैठ जाती हैं। पर राजसूय मह मे सम्मिलित होने जाने वाले यदुओं की केवल पड़ाव की रात ('रैवतक पर्वत पर का पड़ाव अधिक से अधिक दो तीन दिन रहा होगा') में की गई ऐसी बिलारापूर्ण चेष्टाएँ काव्य की कथा में कहाँ तक खप सकती हैं ?

माघ के काव्य का अङ्गी रस बीर है, और शृङ्गार रस इसका अङ्ग बनकर आया है, पर शृङ्गार रस ने बीर को अधिक दबोच लिया है। काव्य के मध्यभाग के पढ़ने पर सहृदय पाठक यह समझने लगता है कि यह आमूल-पूले शृङ्गार का काव्य है, और अगर यह अङ्गी रस की चर्चना में बाधक माना जाय, तो अनुचित न होगा। पर इसका अर्थ यह नहीं कि माघ बीर रस के सफल चित्रकार नहीं है। माघ बीर तथा शृङ्गार दोनों के सफल चित्रकार है। पर माघ की बीर रस की व्यंजना उन बीर रसात्मक छंदियों का संकेत करती है, जिन्हें हम 'वरित-काव्यों' से होते हुए हिन्दी के बीरगाथात्मक काव्यों तक आती हुई देखते हैं। माघ स्वयं 'वरित कवि' नहीं है, किन्तु 'वरित-काव्यों' यथा, विक्रमादित्यचरित, नवसाहसाकचरित, राष्ट्रोद्दव-शमहाकाव्य, आदि की वर्णन परम्परा के बीज माघमें मिलते हैं। भूलना न होगा माघ स्वयं दरबारी कवि थे। बीर रस का निम्नलिखित उदाहरण लीजिए—

आयन्तीनामविरतरयं रात्रकानीकिनीना-

मितयं सेम्यैः सममलघुभिः थोपतेहम्मिमद्विः ।

१. यद्यपि सूक्ष्म अध्ययन से यह भी सन्देह होने लगता है कि शायद यह एक ही रात का पड़ाव रहा हो।

आसीदोधेर्मुहुरिष

महद्धारिषैरापमानां

दोलायुद्धं

वृत्तगुरतरम्बानमौद्धत्यभाजाम् ॥ (१८.८०)

‘एक दूसरे की ओर बड़ी तेजी से चढ़ती हुई, शत्रु राजाओं की उड़त सेनाओं का धीकृष्ण की प्रबल तरङ्ग वाली सेना से, बड़े जोर का शब्द करते हुए दोलायुद्ध (जयपराजय की अनिश्चितता वाला गंभीर युद्ध) हुआ, जैसे तेजी से आती हुई नदी की, गंभीर तरङ्गों वाले समुद्र के प्रवाह में टकरा होने पर धीरेध्वनि का सघात पाया जाता है ।’

माघ का अष्टादश सर्ग हमें ‘चरितकाव्यों’ के युद्ध-वातावरण के मूलस्रोत का सूत्र कह सकता है । आलोचकों ने हिन्दी के वीरगाथा-काव्यों तथा मिथण नूर्यमल्ल के ‘वंशभास्कर’ के युद्धदर्पणों के पूर्वतरङ्ग की साज-सज्जा, सेनाओं के चलने, तलवारों के चमकने, हाथियों के बिपाटने, घोड़ाओं के द्रुतयुद्ध में पिल पड़ने के चित्रवत् वर्णन की प्रशंसा की है । यह माघ के १८ वें सर्ग का खास गुण है । अन्यत्र भी माघ के वीररस के चित्र सुन्दर, तथा प्रभावोत्पादक बन पड़े हैं । माघ के पदविन्यास की धीरे धीरे गंभीर गति उनके चित्र में नई ‘शेड’ डाल कर, उसका सौन्दर्य बढ़ा देती है । रावण से युद्ध करते समय वरुण ने उस पर नागपाश फेंका है । नागपाश रावण की ओर चला आ रहा है । रावण क्रोध से हुंकार करता है, और उस हुंकार से दर दर नागपाश लौट जाता है । रावण से भयभीत सर्पराज का पाश तेजी से प्रहार करने वाले वरुण के ही गले में जाकर चिपट जाता है ।

रणेषु तस्य प्रहिताः प्रचेतसाः सरोषहुङ्कारपराद्मुखीकृताः ।

प्रहर्तुर्वीरगणान्तरज्ज्वलो ज्वलेन कण्ठं सभयाः प्रपेशिरे ॥ (१.५६)

पर माघ का मन वीररस में भी अधिक शृङ्गार रस के वर्णन में रमता है । माघ का शृङ्गार भारवि के खेवे का विलासी शृङ्गार है । माघ भारवि ने अधिक विलासी और वासनामय जान पड़ते हैं । भारवि के माघ कालिदास की तुलना करते समय दोनों के शृङ्गारवर्णन के बारे में जो बातें हम कह चुके हैं, वे माघ पर पूरी तरह लागू होती हैं । माघ का कामशास्त्री ‘नमंसाविव्य करने में पूर्णतः सफल है, वह अपने प्रथम सर्ग के वायु की तरह विलासवृत्ति का उद्बोध कर रावण के हाथों देवताओं को दण्ड से छुड़ा सकता है ।’ पर कालिदास जैसी शृङ्गार की सरसता का उनमें अभाव है । वे कहीं-कहीं

आवश्यकता से अधिक वाच्य प्रणाली का आश्रय लेते हैं फलतः सरसता को छोड़कर वे अश्लीलता धारण कर लेते हैं। ऐसे अनेकों चित्र माघ में देखे जा सकते हैं।^१ माघ की 'शानोदरी' की तरह उनकी कविता भी कहीं-कहीं अपनी रमणीयता को छुते आम दिखाकर सौन्दर्यभावता में विघ्न डाल देती है।^२ स्पष्टता के विलासमय होने के कारण माघ की कविता 'शानोदरी' की ही तरह मित्रों एक लक्ष चमत्कृत कर पानी है। (क्षणमुल्लसोऽभून्), कालिदास की कविता की तरह वह दिल की तरह नक नहीं पंठती, कि हम उसे जननान्तरसौहृद भाव की तरह सदा बहन करते रहें (तन्वेतसा स्मरणि नूनमवोधयुः भावस्विराणि जननान्तरसौहृदानि)। माराश यह है, माघ का भूद्वार लक्ष भर की उत्तेजना भले ही पैदा कर दे, कालिदास की तरह शाश्वत प्रभाव नहीं डालता। माघ हिन्दी के रीतकालीन कवियों के भी आचार्य है, और माघ को हम प्रेम का कवि न कहकर, प्रेम-कला (Art of love) का कवि कहना विशेष उपयुक्त ममसते हैं।

इस दृष्टि से, मान के ऋतुगण, वनविहार, जलविहार, सूर्यास्तवर्णन, रतिवर्णन तथा प्रमातवर्णन में कई सरस चित्र मिल सकते हैं। दो एक पद्यों को उद्धृत करना पर्याप्त होगा। कोई मुग्धा नायिका जैसे पैर के ऊपर खिले कूचों को माँग रही है। नायक भी उसे आन्विज्जन करना चाहता है। उसे यह बहाना मिल जाता है। वह पुष्ट कूचों वाली नायिका को दोनों हाथों से उठाकर उमने कहता है 'अच्छा तुम्हीं तोड़ लो।'

उपरिजनद्वानि पाद्यमानां कुशलतया परिम्रलोलुपोम्यः।

प्रथतपुष्पस्नेहरी गृहाण स्वयमिति माधवधू मुदासदोभ्यम् ॥ (७.४९)

प्रातःकाल हो गया है। रात्रि केलि के कारण थककर मुख को नींद सोये हुए दम्पतिपों में नायिकाएँ पढ़ने जय गई हैं, किन्तु फिर भी वे अपने शरीर को इसलिए नहीं हिन्यती-डुलाती कि कहीं उनके हाथ के हटा लेने से श्रिय की नाँद टूट न जाय। संभवतः वे स्वयं भी आरुण्यजनित सुख का भङ्ग नहीं चाहती।

१. २०.१७४, २.१६-१७, २.४४, ३.५५, ४.२९, ४.६७, ५.२३, १०.४७, १०.६६, ११.५, ११.२९ आदि।

२. प्रभवेदारिमविरौधविभक्तमङ्गे कूर्पासकं क्षणखण्डानुस्त्रियन्ती।

भाविर्भङ्गनवधोपरबाहुमूला शानोदरी युवदृशां क्षणमुत्सवोद्भूतः ॥ (५.२३)

वाले प्रकृतिवर्णन, (२) शृङ्गारी अप्रस्तुतविधान वाले प्रकृतिवर्णन, (३) अन्य अप्रस्तुत विधान वाले प्रकृतिवर्णन । पहली कोटि में चतुर्थ सर्ग का यमक वाला प्रकृतिवर्णन दो कौड़ी का है, जबकि छठे सर्ग का प्रकृतिवर्णन सुन्दर है, क्योंकि यहाँ कई सुन्दर पत्र हैं, जिनमें यमक सरल होने के कारण अयंप्रतिपत्ति में बाधा नहीं डालता । इस सर्ग में एक साथ दूसरी दो कोटियों का भी समावेश मिलता है । यमक, श्लेष और शृङ्गारी अप्रस्तुत विधान के साथ सर्गों का यह वर्णन सुन्दर हुआ है ।

स्फुरदधीरतड्गिन्यना भुवः प्रियमिवागतितोरपयोधरा ।

जलधरावलिप्रतिपालितस्वसमया सपयान्जगतीधरम् ॥ (१.२५)

‘चमकती हुई चञ्चल बिजली वाली, सघन बादलों से भरी, मेघराजि, अपने उचित समय पर रैबतक पर्वत पर ठोक उमी तरह उपस्थित हुई, जैसे चञ्चल मेघोवाली, पुच्छधौवनवती नायिका, अपने सकेतित समय पर प्रिय को प्रतीक्षा की अधीरता में न डालती हुई, उसके पास अभिसरणार्थ उपस्थित होती है ।’

कवि ने प्रकृति पर मानवोचित शृङ्गारी चेष्टाओं का आरोप बहुत किया है । वह इन अप्रस्तुत विधानों में भी अपने शृङ्गारी पाण्डित्य का पूरा परिचय देता है । पश्चिमदिशा अस्त होते निस्तेज सूर्य को इसी तरह घर से निकाल देती है, जैसे गणिका धनरहित व्यक्ति को^१, और प्रातःकाल में चन्द्रमा पश्चिम दिशा से इसी तरह भगना नजर आता है, जैसे पति के आने पर उपपत्ति विछले दर-वाजे से भाग निकला हो ।^२ अप्रस्तुत विधान में इस तरह के प्रयोग भी माघ की विलास्य प्रकृति का सकेत देने में सहायक मिद्ध होते हैं ।

माघ के दूसरे ढङ्ग के अप्रस्तुत विधान से अलंकृत वर्णन एकादश सर्गों में अधिक सुन्दर बन पड़े हैं । प्रातःकाल का समय है, बाल सूर्य उदित हो रहा है । वह उदय पर्वत की चोटियों के आंगन में (छोटे वृक्षों की तरह धुनों के दल) रेंगता है । पद्मिनीयाँ (सुन्दरियाँ) अपने कमल के मुखों से हँसती हुई उसकी बाललीला देख रही हैं । वह अपनी कोमल किरणों (हाथों) को फैलाता

१. निरकम्पद्रुमिभोक्त्तुं विचदालयादपरादिगणिका । (१.१०)

२. उपपत्तिरिन् नीचैः बहिमान्नेन चन्द्रः ॥ (११.६५)

हुआ, पक्षियों के कलरव से पुकारती हुई चो (आकाशरूपिणी माता) की गोद में लीला से आ गिरता है। इस पद्य में श्लेष, अतिशयोक्ति तथा रूपक का सहकर पाया जाता है। पद्य का वास्तविक सौन्दर्य वह बालचित्र है, जिसे कवि ने अप्रस्तुत के रूप में चुना है।

उदयनिखरिभृङ्गप्राङ्गणेखेव रिङ्गन् सकमलमुखहासं वीक्षितः पद्मिनीभिः ।

विततमदुकराग्रः शब्दपन्त्या वयोभिः परिपतति दिवोद्वे हेलया बालसूर्यः ॥

कहना न होया, माघ के प्रकृति वर्णन का खास सौन्दर्य सर्वत्र अप्रस्तुत विधान पर ही आधृत है। माघ का पदविन्यास भी कहीं-कहीं प्रकृति के वातावरण का निर्माण करने में सहायक सिद्ध होता है।^१

स्वभावोक्ति और प्रौढोक्ति

माघ स्वभावोक्ति के कुशल चित्रकार दिखाई पड़ते हैं। स्वभावोक्ति को आचार्यों ने अलङ्कारों में से एक माना है। किन्तु स्वभावोक्ति के विषय में राजानक कुन्तक का मत मुझे अधिक ठीक जँबता है, जो इसे अलङ्कार नहीं मानते।^२ स्वभावोक्ति के वर्णन में सबसे बड़ी सफलता तब मानी जायगी, जब वर्ण्य विषय का चित्र ठीक इस तरह वर्णित किया जाय कि पाठक के दिल की फिल्म पर वह हू-ब-हू उतर जाय। माघ के स्वभावोक्तिमय वर्णनों में यह कुशलता है, जो 'हासोन्मुख काल' के अन्य कवियों में नहीं पाई जाती। कालिदास स्वभावोक्ति के सफल चित्रकार हैं। महाकाम्य में कालिदास के बाद माघ का स्वभावोक्ति वर्णन आता है। पञ्चम, एकादश, द्वादश तथा अष्टादश सर्ग में स्वभावोक्ति के कई अच्छे चित्र हैं। एक दो उद्धृत करना पर्याप्त होगा।

गण्डयमुज्जितवता पयसः सरोर्य भागेन लक्ष्यपरवारणमारतेन ।

अम्भीधरोष्मिन् पुष्पप्रतिमानभागद्वोरुदन्तमुसलप्रसर निषेते ॥ (५.३६)

'कोई हाथी नदी के किनारे पानी पी रहा है। इसी समय उसे दूसरे मस्त हाथी के मदजल की सुगन्ध आ जाती है। वह गुस्से में होकर सूड़ में भरे पानी को वापस गिरा देता है, और तेजी से अपने दाँतों को जमीन पर अड़ा कर,

१. लीलाचलसौचरणाशोक्तचरमलभुजाशोदिनिनादकोमलः ।

श्रीरेरपानूपमपाहरन्मनः स्वनन्तरादुग्धमदमारमरवः ॥ (१०.४४)

२. वक्त्रोक्तिजीविन, तृतीय उन्मेष, पृ० १३५-६

दांतों के बीच के भारी भाग (प्रतिमान) से रुका हुआ जमीन पर गिर पड़ता है ।'

दुर्बान्तमुत्प्लुत्य निरस्तसादिनं सहासहाकारमलोकयन्जनः ।

पर्याणतस्त्रस्तमुरोविलम्बितस्तुरङ्गमं प्रद्रुगुतमेकया दिशा ॥ (१२. २२)

'किसी विगड़ल घोड़े की जीन और काठी ढीली होकर खिसक गई हैं । उसने सेजों से उछल कर अपनी पीठ पर बैठे सवार को जमीन पर फेंक दिया है, और वह एक ओर भग चला है । लोग घोड़े की इस स्थिति को देखकर हा हा करते हुए हँस रहे हैं ।'

एक चित्र और देखिये—खच्चरो की गाड़ी चली जा रही है । पीछे से कोई हाथी आ रहा है, और उसके सूतकार (सूँ सूँ) को सुनकर खच्चर डर जाते हैं । वे विगड़ उछे होते हैं । गाड़ी चलाने वाला व्याकुल होकर लगाम छोड़ देता है । खच्चरो को ढील मिल जाती है, वे उछल कर गाड़ी में बैठी अन्तः-पुरिकाओं को गिरा देते हैं । सड़क से दूर जाकर टकराने से गाड़ी टूट जाती है ।'

घरती समासभरगुणुक्तताभिधन्तरि व्याकुलभुक्तस्त्रुके ।

क्षिप्ताधरोपाङ्गनमुत्पयेन गां विलङ्घ्य लघ्वोकरभो बभञ्जतुः ॥ (१२. २४)

एकादश सर्ग के प्रातःकालवर्णन में स्वभावोक्तिमय चित्र बहुत कम हैं । पर इस चित्र में कितनी स्वाभाविकता है । एक पहरेदार ने अपना पहरा पूरा कर दिया है । वह अब सोना चाहता है । इसलिए दूसरे पहरेदार को—जिसकी बारी आ रही है—बार-बार जगा रहा है । वह व्यक्ति नींद से शून्य स्पष्ट शब्दों में उत्तर तो दे रहा है, पर जागता नहीं ।

प्रहरकमपनीय स्वं निनिद्रास्तोक्वं प्रतिपद्भुपहृतः केनश्चिज्जागृहीति ।

भुहुरविशदवर्णो निद्रया शून्यशून्यां बद्धवपि निरमन्तमुँछ्यते नो मनुष्यः ॥

(११. ४)

यद्यपि माध के इन वर्णनों में किसी अलङ्कार का कोई रेशा भी नहीं, तथापि स्वभावोक्ति स्वयं काव्य में रमणीयता संग्रान्त कर देती है । माध का सच्चा कवि-हृदय इन वर्णनों से व्यक्त हो जाता है ।

१. रमी तरह का एक दूसरा चित्र निम्नलिखित है, जहाँ हाथी से डरे खच्चर (सरः—गधा नहीं) पर बैठी अन्तःपुरिका जमीन पर अस्तन्यस्त दशा में फेंक दी जाती है ।

प्रौढोक्तिमय अलङ्कारों के प्रयोग में माध अत्यधिक कुशल है, इसका संकेत हम प्रकृतिवर्णन की अलङ्कृत कोटि के प्रमग में दे चुके हैं। उपमा,^१ उत्प्रेक्षा,^२ रूपक^३, अतिशयोक्ति^४, सहोक्ति^५, तुल्ययोगिता^६, समासोक्ति^७, काव्यलिंग^८, विरोध^९ जैसे अनेकों अर्थालंकारों का सुन्दर प्रयोग माध में मिल जाता है। माध श्लेष के बड़े शौकीन है। श्रीहर्ष को अपनी 'परीरम्भक्रीडा' (श्लेष) का घमण्ड है, पर माध के शब्द-विलास की 'परीरम्भक्रीडा' अपना अलग सौन्दर्य रखती है। श्लेष-प्रयोग में माध भारवि से अधिक कुशल है। माध के अन्य अलङ्कार भी श्लेष का सहारा लेकर आते हैं। कभी-कभी तो उपमानोपमेय, प्रस्तुताप्रस्तुत, प्रकृताप्रकृत पक्षों के अर्थद्वय को लेने में विभक्ति-परिणाम के बिना अर्थ प्रतीति नहीं हो पाती। उदाहरण के लिए निम्न पद्य ले लें, जहाँ केवल श्लेष है, क्योंकि दोनों पक्ष प्रस्तुत हैं :—

हस्तस्मितालम्बितचक्रमालिनं द्विजैन्द्रकान्तं धितवक्षसं धिया ।

संपानुरक्तं नरकस्य जिष्णवो गुणैर्नुपाः शार्ङ्गजिमन्वयातिधुः ॥ (१२.३)

'हाथ में चक्र की रेखा धारण करने वाले, शोभायुक्त वक्षस्थल वाले, चन्द्रमा के समान सुन्दर, सत्यशील, पुष्पात्मा (नरकस्य जिष्णव) राजा लोगो ने हाथ में सुदर्शन को धारण करने वाले, चन्द्रमा के समान सुन्दर, नरकामुर के जेता श्रीकृष्ण का—जिनके वक्षस्थल पर लक्ष्मी का निवास है, और जो सप्तभामा में अनुरक्त हैं—उनके गुणों की दृष्टि से अनुपमन किया। समानगुणशील राजा कृष्ण के गरुड़ के समान रथ पर चढ़ कर खाना होने पर (वे० १२.२) उनके पीछे-पीछे खाना हुए ।'

यद्यपि माध के अधिकतर श्लिष्ट प्रयोग किसी अन्य अलङ्कार के अङ्ग बन कर आते हैं, तथापि माध में शुद्ध श्लेष के भी अनेकों उदाहरण देखे जा सकते हैं।^{१०}

शब्दालङ्कारों के अन्य प्रयोग भी माध में मिलते हैं। यमक तथा चित्र-

प्रमनः समस्तजनहामकरः करणीयावत्सरः प्रसरसु-ल्लव्याशकारः ।

नावन्मन्मन्विलोन्निन्मन्विन्मन्विन्नमन्वत्समवरोधवधूः पथानः ॥ (५.७)

१. १.२८ ११.९. २०। २. ५.४७। ३. ११.४७ ४. १२.२७, २९, ५६।

५. १४.४७। ६. ३.५३ ३. ६०.१२.३६। ७. १२.५९। ८. १२.५।

९. ३.५०, १०.६७।

१०. ६०—३.५७, ७.४५ आदि।

काव्य का सङ्केत हम कर चुके हैं। अनुप्रास की दृष्टि से माघ का पद-विन्यास बड़ा सुन्दर है, उनके अस्सी प्रतिशत पद्यों में अनुप्रास की सुन्दरता मिलती है। अनुप्रास तथा समक का निम्नलिखित उदाहरण विशेष प्रसिद्ध है। वसन्त का वर्णन है। वसन्त के आगमन से समृद्ध माघवी लता के पराग से मस्त भ्रमरी उन्मत्त ध्वनि को धारण करती हुई स्थिर और मधुर अदार्शों में गा रही है।

मधुरया मधुबोधितमाघवीमधुसमृद्धितमेधितमेधया ।

मधुराङ्गनया मृदुस्मयध्वनिभृता निभृतादरमुज्जगे ॥ (६.२०)

छन्दों के प्रयोग में माघ, भारवि तथा कालिदास से भी अधिक कलावादी है। हम वना चुके हैं, कालिदास के खास छन्द ६ हैं, भारवि के १२, माघ के १६। चतुर्थ गण में माघ ने अनेकों छन्दों का प्रयोग किया है। हरविजय के कवि रत्नाकर के वसन्तनिलका छन्द की लोमेन्द्र ने प्रशंसा की है। माघ का वसन्तनिलका छन्द का प्रयोग उससे कम सुन्दर नहीं है। वसन्तनिलका (पञ्चम गण) तथा मालिनी (एकादश गण) माघ के अत्यधिक सुन्दर प्रयोग हैं।

माघ का पदविन्यास और शैली संस्कृत कवियों में अपना सानी नहीं रखती। कालिदास की शैली सरल, स्वाभाविक और कोमल है, माघ की शैली धीर और गम्भीर। माघ का समासान्तपद-विन्यास उनकी शैली की गम्भीरता और उदात्तता (Sublimity and grandeur) प्रदान करता है। कालिदास की शैली मालव की समतल भूमियों की याद दिलाती है, जहाँ पाठक को उतार-चढ़ाव के साथ नहीं चलना पड़ता। माघ की शैली अरावली पर्वतमाला की याद दिलाती है, जहाँ सघन निकुञ्ज, उज्ज्वल अधित्यकाएँ, सुन्दर उपत्यकाएँ, विशाल चोटियाँ और कोमल शिलामें हैं,^१ जिनके सेवन के लिए पर्वत पर उतार-चढ़ाव करने की मेहनत करने की जरूरत है। पर पर्वत की यात्रा का भी अपना अलग मजा है। माघ की शैली में इसी कोटि का आनन्द मिलता है। कालिदास की शैली में कोकिल की वाकली है, पर माघ 'व' को छोड़कर 'घ' पर बड़ गये मालूम देते हैं। उसका सङ्गीत पञ्चम की कोमलता की अपेक्षा ध्वन की गम्भीर धीरता को व्यक्त करता है। कृष्ण के

१. संकेतः—

दन्तोऽग्न्यामु विमलोपमेख्निनाः सद्रत्नचित्रकटकामु बृद्धिनिम्बाः ।

अग्निन् भञ्जन्ति घनकोमलगण्डोन्वा नावोऽनुस्वमधिवाराधित्यकाय ॥ (४.४०)

मगधो की भाँति माघ की रागिनी भी 'पञ्चम' का 'पीडन' (परित्याग) करती जान पड़ती है।^१

माघ के पदविन्यास में गौड़ी की विकटव्यवस्था होते हुए भी एक आवर्णन है। माघ के पञ्चाङ्गावी कई कवि उनकी वर्ष्य शैली एवं पदविन्यास से प्रभावित हुए हैं। रत्नाकर का 'हरिविजय'^२ तथा हरिचन्द्र का 'धर्मशर्मामृदय'^३ माघ की शैली ही नहीं, भावो एवं बह्पनाओं के अन्वो है। ये दोनों माघ से पिछले खेदे के प्रसिद्ध महाकाव्यों में गिने जाते हैं।^४ इन काव्यों के अतिरिक्त तेमिचरित,

१. मङ्गेत—

श्रुतिस्मभिकमुच्ये पञ्चमं पीडयन्-मनमृषमहोन भिन्नकीकृत्य पञ्चमम् ।
मगिजगदुरकाकुभावरितम्-कण्ठा-परिनिमिनिराशेर्मागधा माघराय ॥

(११.१)

२. तुलना की दृष्टि में रत्नाकर की शैली देखिये—

कण्ठश्रिय तुव यश्चकामिरामशमानुकारिबिहृष्टविकारकूटान् ।
विभ्रस्तुपानि दिशानुपदहृषीन्धूपोत्थभूममिन्नानिव भूमन्तिर्बन्ध ॥

(हरिविजय, १२)

स्पष्टोत्सस्रिहरण केमरम्यंविबविस्तीर्णकणिकमथो दिबमारविन्दम् ।
दिष्टाष्टविन्दलकपापमुषावतारवद्वान्धकारमधुरावति मज्जुकोच ॥

(वही० १९.१)

३. हरिचन्द्र के धर्मशर्मामृदय की शैली देखिये—

अवाप्य सराभिपमौलिनीश्रीं छत्रयुनि तन्वनि यत्र वृत्ते ।

पसे समुत्तेजितशानकुम्भबुम्भप्रभा काञ्चन काञ्चनाद्रिः ॥ (२.१३)

४. माघ की शैली में एक क्षणिक नशा है, जो नये अन्वामशोक भक्ति की अपनी ओर आकृष्ट कर देता है। रत्नाकर ने यह दावा किया था कि उसके काव्य की पढ़ने पर अकस्मिन् भी कवि हो सकता है, और करि तो महाकवि बन सकता है (अग्नि मित्रुरकविः कविः प्रसादाद्भवति कविश्च महाकविः ब्रजेन)। जहाँ तक कलावली बहिनापद्धति का प्रश्न है, निःसन्देह माघ उस दर्जे की कविता बनाने के अभ्यास को देने में रत्नाकर से कम-मजबूत नहीं हैं। आज से लगभग ७-८ वर्ष पूर्व माघ की शैली का नशा इन पत्रियों के लेखक पर भी छा गया था और एक महाकाव्य लिखने की योजना की गई थी, किन्तु चार सौ न्यायों के बाद सौन्दर्य-शाम्भोद विचारों के परिवर्तन के कारण उसे छोड़ देना पड़ा। पाठकों के मनोरंजन के लिए यहाँ तीन-चार पद्य उद्धृत किये जाते हैं—

चन्द्रप्रभचरित जैसे अनेक जैन महाकाव्यों में माघ का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है। संस्कृत महाकाव्यों की परम्परा में कालिदास के बाद दूसरा सशक्त व्यक्तित्व माघ का है। कालिदास का काव्य शेक्सपियर की भाँति भावप्रधान है, माघ का काव्य मिल्टन की भाँति अत्यधिक अलंकृत है। शेली के शब्दों में, जो उसने मिल्टन के लिए प्रयुक्त विन्यास है, माघ को हम अलंकृत शब्दों का उद्भाक्क (Creator of ornate members) कह सकते हैं।

—'०—

कादमीन्नामृगमदोत्सर्गसिर्न शरीरं नीत्वाऽगुरं भगवतेर्गृहिणी सुवेरम् ।
 दिक्ता कुबेरमनुरजयनि स्म नूनं सौन्दर्यवर्ममृगयाभिरता रमण्यः ॥ (१.१५)
 दिग्दक्षिणा यमकलत्रमिवात्र हृद्यसान्द्रानुलिप्तमध्यागुरुशोभि शुम्भम् ।
 मत्तेभुजुम्भयुगमादधती सलीलं रोमाञ्चिजन्दनलताननुरालिङ्ग ॥ (१.१६)
 गन्भीरपीरनिनद्रध्वनिनाम्बुदानामालोक्य मेनकमयीं तस्मिन्नुत्तरे ।
 भवापि तद्गजयटापटन्त्य सेने भीत्वा स्मरन् हरिरहोजलमन्दुरायाम् ॥ (१.२०)
 रम्भापि तद्भवनिनिष्कुटमेत्य सद्यो रोमाञ्चिनाऽत्र कुचस्रगुलुच्छकम्प्यैः ।
 किम्पाणिपल्लवविगमभरैरिभस्य वायुभ्य नो जिनिस्तुत्य जहार चेतः ॥ (१.२८)
 ('शुम्भवधम्' से)

महाकवि श्रीहर्ष

संस्कृत महाकाव्यों में माघ हास्योन्मुख काल के काव्यों के परंप्रदर्शक रहे हैं। माघ में हमने अश्वघोष और कालिदास की काव्यपरम्परा से विच्छेद देखा था, और माघोत्तर काल के महाकाव्यों में यह विच्छेद अधिक से अधिक बढ़ता गया। माघ की कृत्रिम आलङ्कारिक शैली की ओर वाद के महाकाव्य जितने आकृष्ट हुए, उतने उनकी काव्यशक्ति की ओर नहीं। महाकाव्य शाब्दिक समस्कार, विविध छन्द-प्रयोग, आलङ्कारिक ज्ञान के प्रदर्शन और पांडित्यप्रकाशन के क्षेत्र समझे जाने लगे। माघोत्तर काल के महाकाव्यों में इस दो तरह के काव्य देखने हैं, एक कोटि के काव्य आमूलचूल चित्रकाव्य है, जिसमें नलोदय, युधिष्ठिरविजय आदि समकथाव्यों की, तथा 'राघवपाण्डवीय', 'राघवनैपघ्नीय' जैसे श्लेषकाव्यों की लिया जा सकता है। इन चित्रकाव्यों में कविराज के 'राघवपाण्डवीय' ने विशेष ध्याति प्राप्त की है। दूसरी कोटि के काव्यों में चरित काव्यों का समावेश किया जा सकता है। यद्यपि चरितकाव्यों के अतिरिक्त अन्य काव्य भी लिखे जा रहे थे, और चरित काव्य, राजाओं की सबद्ध न होकर (जैसे महा का श्रीकण्ठचरित) पौराणिक इतिवृत्तों से गवद्ध थे, तथापि इस काल में कवियों का ध्यान अपने आश्रयदाता और उसके वश पर महाकाव्य लिखने की ओर भी जाने लगा था। समवन-इस कोटि का प्रथम काव्य वाक्यतिराज का 'गडदबही' माना जा सकता है। माघ के बाद लिखे गये चरितकाव्यों में विह्वल वा विह्वलमातृदेवचरित, तथा पद्मसुत का नवसाहस्रमातृ-चरित प्रसिद्ध हैं। श्रीहर्ष के ही समय के आसपास जयानक ने 'पृथ्वीराजविजय' महाकाव्य लिखा था। चरित काव्यों की परम्परा संस्कृत में २६ १७ की जाती तक चलती रही है। माघोत्तर काल के इन महाकाव्यों में पाण्डित्य-प्रदर्शन, कल्पना की उड़ान और शृङ्गार के विलासपूर्ण चित्रण के कारण जो काव्य अन्यधिक प्रसिद्ध हो सका, वह है—श्रीहर्ष का नैपघ्नीयचरित।

श्रीहर्ष के समय में उत्तरी भारत कई राज्यों में बँटा हुआ था। इन राज्यों में प्रमुख शक्तियाँ अजमेर व दिल्ली के चौहान, कन्नौज (या काशी) के गहड़वाल या राठौर, बुन्देलखण्ड के परमार, और बंगाल के सेन थे। ये परम्परा

लडा करते थे। श्रीहर्ष के आश्रयदाता जयचन्द्र का दिल्ली के पृथ्वीराज, तथा बुन्देलखण्ड (कालिंजर) के परमारों से वैमनस्य था। ये एक दूसरे के राज्य को हड़पने की चेष्टा में थे। इधर मुसलमानों के आक्रमण होते जा रहे थे और इसी काल में दिल्ली, कन्नौज, तथा बगाल को मुसलमानों ने जीत कर भारत में इस्लामी साम्राज्य की नींव डाली थी। राजाओं का परस्पर वैमनस्य और बिजामिना ही उनके अघ-पतन का कारण बनी थी। वे वीर थे, किन्तु बिला-मिना ने उनकी वीरता को दूण बना दिया था। जयचन्द्र (जयन्तचन्द्र) के पितामह गोविन्दचन्द्र के अन्त पुर में ५७० रानियाँ थीं। बगाल के सेन भी अत्यधिक बिलासी थे, इनका संकेत हम जयवेश के परिशीलन पर लिखते समय करेंगे। पृथ्वीराज वीर होते हुए भी कम बिलासी न थे, और यदि चन्द्र के पृथ्वीराजरासो की सभी कथाओं में कुछ भी सत्यता हो, तो ऐसा कहा जा सकता है कि उनके कई रानियाँ थीं। राजा ही नहीं, सामन्तों तथा समासदों का, समापण्डितों और कवियों का—समस्त अभिजातवर्ग का—जीवन इतना बिलासी हो गया था, कि वह समाज के भावी अघ-पतन का सामान् कारण माना जा सकता है। श्रीहर्ष का नैपथीय उस काल के बिलासी वातावरण के चित्रण में माघ से भी अधिक बड़ा-बड़ा दिखाई देता है। नैपथीयचरित का समाज हिन्दुओं की गिरती हुई वंश का चित्र देने में सहृणक सिद्ध होता है।

श्रीहर्ष की तिय और व्यक्तित्व

श्रीहर्ष की तिय के विषय में हम अन्धकार में नहीं हैं। श्रीहर्ष ने स्वयं यह बनाया है कि वे कान्यकुब्जेश्वर के समापण्डित थे, और इन्हें समा में दो घोड़े पान के दिये जाने का सम्मान प्राप्त था।^१ नैपथीयचरित की भूमिका में महामहोपाध्याय प० शिवदत्त जी दाधिमथ ने ऐतिहासिक प्रमाणों के आधार पर यह सिद्ध किया है, कि श्रीहर्ष कान्यकुब्जेश्वर विजयचन्द्र तथा उनके पुत्र जयन्तचन्द्र के समापण्डित थे। ये जयन्तचन्द्र ही इतिहान में जयचन्द्र के नाम से विख्यात हैं, जिनकी पुत्री सयोगिता का अपहरण महाराज पृथ्वीराज ने किया था। श्रीहर्ष के समय इनकी राजधानी कन्नौज न होकर काशी थी, यद्यपि ये कन्नौज के ही राजा कहलाते थे। विजयचन्द्र तथा जयन्तचन्द्र का राज्यकाल

११५६ ई० से लेकर ११९३ ई० तक माना जाता है। अतः निश्चिन है कि श्रीहर्ष वारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में विद्यमान थे।

श्रीहर्ष ने काव्य में अपने वैयक्तिक परिचय के विषय में लिखा है। ये 'हीर' तथा 'मामल्लदेवी' के पुत्र थे।^१ किवदन्तियों के अनुसार न्यायकुसुमाजलि के प्रसिद्ध लेखक नैयायिक उदयनाचार्य के साथ इनके पिता श्रीहीर का श.स्पर्ध हुआ था, जिसमें वे परास्त हो गये। इस पराजय से लज्जित होकर हीर ने अपना देह छोड़ दिया और मरते समय पुत्र से यह कहा कि वह उसके शत्रु को शाल्मार्य में हरा कर बदला ले। श्रीहर्ष ने पण्डितों से शास्त्रों का अध्ययन किया और त्रिपुरमुन्दरी की आराधना के लिए 'चिन्तामणि' मन्त्र का एक वर्ष तक जप किया।^२ देवी ने प्रसन्न होकर उन्हें अपराजय पाण्डित्य प्रदान किया। श्रीहर्ष वर प्राप्त कर विजयचन्द्र की समा में गये, पर उनकी वाक्पण्ठी की कोई भी न समझ पाया। फलतः निराश होकर उन्होंने पुनः देवी की आराधना की। देवी ने प्रसन्न होकर कहा 'अच्छा राज को सिर गीला कर दही पी लेता, कफ के गिरने के साथ तुम्हारा पाण्डित्य कम हो जाएगा' श्रीहर्ष ने ऐसा ही

१. श्रीहर्ष कविराजराजिमुकुटाब्धारहीरः क्षुण्णः।

श्रीहीरः क्षुण्णे जितेन्द्रवन्द्य मामल्लदेवी न वयम् ॥ (११४५)

० नैयायिकचरित के चतुर्दश सर्ग में श्रीहर्ष ने इस 'चिन्तामणि' मन्त्र का संकेत किया है। भग्मवतः श्मी के आशर पर इस किवदन्ती की रचना की गई हो। नैयायिक के चतुर्दश सर्गों के ८८, ८९ तथा ९० पद्य में सरस्वती के मुँह में श्रीहर्ष ने चिन्तामणि मन्त्र की अद्भुत शक्ति का परिचय दिया है। ८८ वें पद्य की टीका में नारायण ॥ इन मन्त्र की इच्छा भी वांछा है त्रिमूर्ति स्वरूप गुप्तरूप में इस पद्य में दिया गया माना जाता है। नारायण ने इसे 'श्री' या 'वन्दी' दोनों में से कोई एक माना है। मन्त्र की अद्भुत शक्ति का संकेत ९० पद्य में स्वयं सरस्वती के मुँह में शो दिये जा गया है :—माल भर हम मन्त्र का जप करने वाला त्रिमूर्ति के मिर पर हाथ रख दे, वह भी एकदम कवि बन जाता है और रमणीय पद्यों की रचना करने लगता है।^३

तदशमे वरमरान्ते क्षिरमि करममौ वयम् कस्यापि भते।

सोऽपि दलोकान्काण्डे रचयति रचिरान्कीलुङ्कं दृश्यमन्थाः ॥ (१४.१.०)

इस विवेचन का तात्पर्य यह है कि इस तरह की किवदन्ती का धीन स्वयं नैयायिक में हो है।

किया। इसके बाद श्रीहर्ष विजयचन्द्र की सभा में गये, और वहाँ उन्होंने निम्नलिखित पद्य में राजा की स्तुति की—

गोविन्दनन्दनतया च वपुःधिया च मास्मिन् नृपे कुल्ल कामधियं तरुण्यः ।

अस्त्रोक्तरोति जगतां विजये स्मर. स्त्रीरस्त्रीजनः पुनरनेन विधोयते स्त्री ॥

नरणिर्षा राजा विजयचन्द्र को केवल इसीलिये कामदेव न समझ ले, कि यह गोविन्द का पुत्र है (कामदेव भी प्रद्युम्नरूप में गोविन्द (कृष्ण) के पुत्र है), और शरीर से (कामदेव जैसे) सुन्दर है। कामदेव में और इस राजा में एक नास्तिक भेद है। कामदेव तो ससार को जीतने के लिए स्त्रियों को अस्त्र बनाता है, और यह राजा युद्ध में लड़ने आये हुए अस्त्रधारी शत्रु-वीरों को पराजित कर (या भगा कर) स्त्री के समान पुष्पस्वरहित बना देता है।

इसके बाद श्रीहर्ष ने अपने पिता के शत्रु उस पण्डित को देखकर भी एक पद्य पढ़ा, जिसका भाव यह था कि श्रीहर्ष का सुकुमार साहित्य तथा दृढ़ न्यायबुद्धि से जटिल तर्क में एक-सी क्षमता है,^१ वे किसी भी क्षेत्र में उसे परास्त कर सकते हैं। श्रीहर्ष के पाण्डित्य से सौंप कर वह पण्डित भी उनकी स्तुति करने लग गया, और राजा ने प्रसन्न होकर उन्हें अपना सभापण्डित बना लिया।

मुना जाता है कि राजा के कहने पर कवि श्रीहर्ष ने नैपथ्यचरित की रचना की। काव्य की परीक्षा के लिए श्रीहर्ष को काश्मीर जाना पड़ा, जहाँ स्वयं बेबी शारदा ने पहले तो इसलिए रुष्ट होकर काव्य को फेंक दिया कि लोक में कुमारी के रूप में प्रसिद्ध सरस्वती को श्रीहर्ष ने बिष्णु की पत्नी घोषित किया था,^२ पर बाद में प्रसन्न होकर काव्य को स्वीकार कर लिया। यह भी किस्सती है कि प्रसिद्ध आलंकारिक मम्मट श्रीहर्ष के मामा थे। श्रीहर्ष ने काश्मीर यात्रा के समय यह ग्रन्थ उन्हें भी बताया था, और मम्मट ने काव्य

१. माहित्वे सुकुमारवस्तुनि दृढन्यायग्रहप्रविले

तर्के वा यदि मविधानरि सम लोभायते मारती ।

शम्या वाप्नु मृदूत्तरच्छेदवनी दर्भा कुरैरास्तुता

भूमिर्वा दृश्यद्गमो यदि पतिस्तुल्य रविर्योषितान् ॥

२. इस पद्य को आगे पदन्तित्य के उदाहरण रूप में देखिये ।

को देखकर कहा कि यदि यह ग्रन्थ पहले मिलना, तो काव्यप्रकाश के दोष-प्रकरण के लिए लक्ष्य (उदाहरण) बूझने की दौड़घूष न करनी पड़ती। इस विवदन्ती में तात्त्विक आधार यह जान पड़ता है कि पाण्डित्य, पदलालित्य, कल्पना की थनूठी मूत्र के होते हुए भी नैपथ्य में कई दोष हैं। इनमें से पुनर्दत्ति (दम्पयन्ती के लल्लुछि का बार बार वर्णन), छन्दोभंग, व्युत्पन्नस्कृति आदि अनेक दोष देने जा सकते हैं। नैपथ्य के दोषों में पण्डितमण्डली में निम्नलिखित पद्य विशेष प्रसिद्ध है, जहाँ इस को दम्पयन्ती के पाम भेजते समय मल की उक्ति में ऐसे पदों का प्रयोग है, जिनके पदच्छेद में छोटा टुकड़ा फेर फेर करने पर ही अमंगलशलील की व्यंजना होती है।

तव धर्मनि बर्ततां शिवं पुनरस्तु स्वरितं समागमः ।

अथ साधय साधयेप्सित स्मरणीयाः समये वयं वयः ॥ (२. १२)

‘हे हंस ! तुम्हारा मार्ग कल्याणमय हो। हमारा समागम शीघ्र ही हो। जाओ, हमारी इच्छा को पूर्ण करा। दम्पयन्ती से मिलते समय हमारी याद रखना।’

इसी का दूसरा अर्थ यह होना—‘हे हंस ! तुम्हारे मार्ग का कल्याण हट जाय (तब शिव धर्म निवर्तता), तुम फिर खोदकर न आओ (सत्त्व मा आगमः) हे रोगग्रस्त हंस ! हमारी इच्छा को पूरा न करना (हे साथे ! ईप्सित असाध्य), और हमें हमारे बाद याद करते रहना (वयं समये स्मरणीया)।’

नैपथ्योपचरित एवं अन्य कृतियाँ

नैपथ्य के प्रत्येक सर्ग के अन्तिम पद्य में कवि ने अपनी अन्य रचनाओं का संकेत किया है। इनमें स्थैर्यविचारप्रकरण, विजयप्रशस्ति, गोशंखीशकुलप्रशस्ति, नवनाह्ताकचरितवम्पू, शिवशक्तिसिद्धि और खण्डनखण्डखाद्य प्रसिद्ध है। इन रचनाओं में केवल अन्तिम रचना ही उपलब्ध है, जिसमें श्रीहर्ष ने नैयायिक तर्कशैली के द्वारा न्याय के सिद्धान्तों का खण्डन कर अद्वैत वेदान्त की स्थापना की है। शङ्करोत्तर वेदन्त के ग्रन्थों में खण्डन-खण्डखाद्य का अत्यधिक आदर है। बहने की तो यह ग्रन्थ ‘मिथ्या वा सत्य’ है, पर दर्शन, विशेषतः दर्शन की नैयायिक शैली, को न जानने वाले लोगों के लिये ये मिथ्या के टुकड़े बड़े महंगे हैं, जो अनभ्यास खाने वाले के दाँत भी तोड़ सकते हैं। श्रीहर्ष अद्वैत वेदान्त के

अपूर्व पाण्डित हैं, उन्हें सच्चे शब्दों में दार्शनिक कहना तो ठीक न होगा ! अद्वैत वेदान्त ही नहीं—न्याय, मीमांसा, आदि आस्तिक दर्शन, चार्वाक और बौद्ध जैसे नास्तिक दर्शन, व्याकरण आदि सभी शास्त्रों का प्रगाढ़ पाण्डित्य उनके काव्य में स्पष्टतः परिलक्षित होता है, तथा इनके आवश्यक ज्ञान के बिना श्रीहर्ष के काव्य का चमत्कार वृद्धि की पकड़ में आना मुश्किल है। जैसा कि हम आगे बतायेंगे, श्रीहर्ष के काव्य के कई अप्रस्तुतविधान इसी विशाल शास्त्रीय ज्ञान में लिए गए हैं जिनकी कल्पना उनके मूल स्रोत को जानें बिना समझ में नहीं आ सकती। इन दार्शनिक ज्ञान के अतिरिक्त श्रीहर्ष में कामशास्त्र का भी प्रगाढ़ पाण्डित्य है और इस दृष्टि से वे भारवि और माघ को भी पीछे छोड़ देते हैं।

नैपथ्योपश्रित २२ सर्ग का बहुत बड़ा काव्य है, जिसके प्रत्येक सर्ग में सौ से ऊपर पद्य हैं। १३ वें और १९ वें सर्ग को छोड़कर, जिनमें केवल ५५ तथा ६६ पद्य हैं, बाकी सभी सर्ग बड़े हैं, कई में तो १५० पद्यों के लगभग हैं। महाकाव्य के इस विशाल आलवाल को देखते हुए श्रीहर्ष ने नलचरित में सम्बद्ध जितनी सी कथा ली है, वह छोटी है। दमयन्ती तथा नल के प्रेम को लेकर उनके विवाह और विवाहोपरान्त क्रीडाओं आदि का वर्णन कर काव्य को समाप्त कर दिया गया है। प्रथम सर्ग में नल का वनविहार वर्णित है। दूसरे सर्ग में हंस के द्वारा दमयन्ती के सौन्दर्य का वर्णन तथा नल के कहने पर कुण्डिनपुरी जाने का उल्लेख है। तीसरे सर्ग में हंस दमयन्ती के पास जाकर उसे नल के प्रति अनुरक्त बना देता है। चतुर्थ सर्ग में दमयन्ती के नलगुणग्रवण जनित पूर्वरागमूचक वियोग की दशा का ऊर्ध्वोत्तिमग्र वर्णन है। पाँचवें सर्ग में इन्द्र, अग्नि, वरुण और यम नल को दमयन्ती के पास दूत बनाकर भेजते हैं। छठे, सातवें, आठवें तथा नवें सर्ग में नल के वहाँ जाने का वर्णन और दमयन्ती का नलशिख-चित्रण है, वह देवताओं के समूह को दमयन्ती से कहता है। दमयन्ती नल को छोड़कर उनका वरुण नहीं करना चाहनी। दुःखी दमयन्ती रोने लग जाती है। तब नल प्रकट होकर अपना असली परिचय देता है। दसवें सर्ग में स्वयंवर के पहले दमयन्ती के शृङ्गार का वर्णन है, ग्यारहवें और बारहवें सर्ग में स्वयंवर में राजाओं का वर्णन है। तेरहवें सर्ग में नल का रूप धारण कर आये हुए चारों देवताओं और नल का शिल्प वर्णन है। चौदहवें सर्ग में दमयन्ती वास्तविक नल का वरुण करती

है। पन्द्रहवें सर्ग में विवाह में पूर्व वर वधू के आहार्य प्रसाधन का वर्णन है। सोलहवें सर्ग में दोनों के पाणिग्रहण, और ज्यौनार का विस्तार से वर्णन है। सत्तरहवें सर्ग में देवता लोग स्वर्ग की जाते समय रास्ते में कलियुग को देखते हैं। कलि नास्तिकवाद का प्रतिष्ठापन करता है। देवता उसका खण्डन करते हैं। अठारहवें सर्ग में नर और दम्पन्ती के प्रथम समागम का वर्णन है। बाकी ४ सर्गों में राजा राती की दैनन्दिनचर्या का वर्णन है, जिसमें देवस्तुति, मूर्त्योदय और विलासमय चाटूक्तियों के सरस चित्र हैं। काव्य यही समाप्त हो जाता है। कुछ विद्वानों के मतानुसार नैपथ्य में सौ सर्ग थे, किन्तु यह किंवदन्ती ही प्रतीत होती है।

नैपथ्य पर काव्य परम्परा का प्रभाव

श्रीहर्ष ने अपने काव्य का इतिवृत्त महाभारत से चुना है, किन्तु नल के सम्पत्त इतिवृत्त को न चुनकर, केवल उसकी कथा के 'प्रेमपाथा' वाले अंश को ही लिया गया है। किंवदन्तियाँ भले ही श्रीहर्ष की कृति को ही सर्ग का मानती हैं, हमें ऐसा जान पड़ता है कि कवि का इरादा काव्य को यही समाप्त कर देने का था। पर महाभारत की कथा को नैपथ्य में तत्कालीन लोक-साहित्य की प्रणय-गाथाओं से मिश्रित कर दिया जान पड़ता है। श्रीहर्ष के काल में अपघ्नस तथा देशभाषा के काव्यों में कई लोक-कथाओं की प्रणय-गाथाएँ स्थान पा रही थी। नलदम्पन्ती की कथा पौराणिक होते हुए भी लोककथा रूप में भी प्रचलित थी। श्रीहर्ष को इन दोनों स्रोतों से प्रेरणा मिली ही होगी। यद्यपि श्रीहर्ष जैसे प्रकाण्ड पण्डित में, जिनका समाज अत्यधिक संकुचित था, लोक-साहित्य का प्रभाव बूढ़ना कुछ लोगों को जबर्दस्ती लगे, तथापि हमने श्रीहर्ष में ही सर्वप्रथम कुछ ऐसे भावों को देखा है, जो लोक साहित्य में लिखे जान पड़ते हैं। उदाहरण के लिए हम निम्नलिखित पद्य ले लें :—

न काकुवाक्पैरतिवामभंगजं द्विपत्तु माचे पवनं तु दक्षिणम् ।

दिशापि मद्भ्रम किरत्वर्यं तथा प्रियो मया वैरविधिर्विवावयिः ॥ (१. ९३)

इन्द्रादि के संदेश को सुनकर दुखी दम्पन्ती कामदेव को उपासना दे चकने बाद बह रही है। मुझे विरहों के शत्रु चन्द्रादि के प्रति काबुचावधों का प्रयोग कर शत्रुभूत (काम) कामदेव की याचना नहीं करनी चाहिए। यदि मुझे किसी से कुछ माँगना है, तो मैं उदारहृदय (दक्षिण) पवन से ही याचना

क्यों न कहें ? यह दक्षिण दिशा से बहने वाला पवन मेरे जल जाने के बाद मेरी भस्म को उसी ओर उड़ा दे, जिस दिशा में मेरा प्रिय है। यदि कोई यह बका करे कि दक्षिण पवन भी तो तेरा शत्रु है, वह तेरी याचना स्वीकार क्यों करेगा, तो शत्रुता केवल मरने तक ही रहती है, शत्रु के मर जाने पर शत्रुता का भी अन्त हो जाता है। अतः पवन मेरा शत्रु होने पर भी आखिर उदारहृदय है, इसलिए मेरे मर जाने पर बँर झूल कर मेरी याचना को पूरी कर देगा।

इसी तरह का भाव हमें जायसी के पद्यावत में मिलता है, जहाँ नागमती पवन से ठीक ऐसी ही प्रार्थना करती है।—

यह तन जारौ छार हूँ कहो कि पवन उदाय ।

मकु तैहि भारग उडि परे, कत धरे जेहि पाय ॥ (नागमती विरहवर्णन)

ऐसा प्रदीत होता है, यह भाव लोकगीतों से लिया गया है। श्रीहर्ष ने इसे इसी परम्परा से पाया होगा, और जायसी को भी यह भाव अपने काल की लोकगीत परम्परा से प्राप्त हुआ है। जायसी को श्रीहर्ष का ऋणी मानने की भूल में कौनसा भ्राति होगी। दोनों का मूलस्रोत एक ही है।

श्रीहर्ष, कालिदास तथा माघ से पूर्णतः प्रभावित है। नैपथ्य के ११, १२, १३ तथा १४ वें सर्ग का स्वयंवर वर्णन रघुवंश के इन्दुमती स्वयंवर-वर्णन का प्रभाव है। रघुवंश के स्वयंवर में इतनी दूर की उड़ान नहीं है, जितनी नैपथ्य में, जहाँ नाग, यक्ष, गन्धर्व, राक्षस, देवता सभी सम्मिलित होते हैं। रघुवंश के स्वयंवर-वर्णन का प्रभाव फिर भी कई स्थानों पर स्पष्ट है। रघुवंश में पाण्डय को काले रङ्ग का बताया गया है,^१ नैपथ्य में भी पाण्डय देश का राजा काले ही रंग का वर्णित है।^२ इतना होते हुए भी रघुवंश का स्वयंवर कथा प्रवाह को गति देता है, वह कथा का एक अङ्ग-सा है, जब कि नैपथ्य का वर्णन मुक्तक राज स्तुतिपाठों का रूप लेकर आता है। मेरा अनुमान है, श्रीहर्ष ने राजा की स्तुति में समय-समय पर पद्य लिखे होंगे, और अनेक समय उन्हें सभा में सुनाया होगा। ऐसे ही कई पद्य १२ वें सर्ग में जोड़ दिये गये हैं। १२ वें सर्ग के शार्ङ्गलविक्रीडित छन्दों के विषय में मेरी यही धारणा है। स्वयंवर का

१. इन्दीवरदयामतनुनृषोऽसौ त्वं रोचनागीरधारीरवधिः ।

अन्योन्यदोषपरिवृद्धये वां योगस्तुतिस्तोयदयोरिवास्तु ॥ (रघु० ६.६५)

२. दाशम्य दासीमितिविद्विदभंगमिणो ननु स्वामिनि पदस्य कौतुकम् ।

यदेव सौभाग्यमनये पटाधले चलेपि काकस्य पदार्पणग्रहः ॥ (नै० १२.२१)

इतना अधिक विस्तार से वर्णन कथाप्रवाह को बिलकुल रोक देता है। कालिदास का दूसरा प्रभाव १५ वें सर्ग के दमयन्ती शृङ्गारवर्णन में है, जहाँ विराह के पूर्वं बधू को संजाया जा रहा है। इस पर कुमारसम्भव के सप्तम सर्ग का प्रभाव है। नैपथ्य का अष्टादश सर्ग स्पष्टतः कुमारसम्भव के अष्टम सर्ग से प्रभावित है। यहाँ पर यह सह्येन कर देना अनावश्यक न होगा कि कालिदास तथा श्रीहर्ष के अतिरिक्त केवल एक ही संस्कृत कवि ऐसा है, जिसने इस तरह वरबधू के प्रथम समागम का वर्णन किया है— वह है, कुमारदास। कुमारदास ने जानकी हरण के अष्टम सर्ग में उसी पद्धति का आश्रय लिया है, जो कुमारसम्भव के अष्टम सर्ग में पाई जाती है। खाली वर्णन ही नहीं, श्रीहर्ष ने इस सर्ग में कालिदास के रघोदत्ता छन्द को भी चुना है। दोनों का आरम्भ भी एक-सा है। कालिदास के कुमारसम्भव का एक और प्रभाव नैपथ्य में डूँडा जा सकता है। कुमार के पञ्चम रुगं का शिवपार्वती-संवाद तथा नैपथ्य के नवम सर्ग का दमयन्ती-नल-संवाद सुलना के लिए लिया जा सकता है। दोनों में शिव और नल अपने को धिक्काकर आते हैं, वाद में प्रकट होते हैं। पर कालिदास का सरस कवि ऐसे स्थलों पर भावोद्रेक की व्यञ्जना करना है, जो श्रीहर्ष का नल प्रिया को 'रोती देखकर भी पाण्डित्य के खोस से दबा रहना है, उसमें हृदय की मार्मिक तीव्रता नहीं मिलती, उसे रोती हुई दमयन्ती ऐसी दिखाई देती है, जैसे वह आँसू की बूंदों को गिराकर 'ससार' को 'सत्सार' बनाती हुई बिन्दुच्युतक काव्य (प्रहेलिकाकाव्य) की रचना कर रही हो।^१ कालिदास की पार्वती बहुत कम बोलती है, और ब्रह्मचारी भी दलीलों का जवाब देने में उसके पास खास उत्तर यही है—'न कामवृत्तिर्वचनीयमीक्षते', पर वह दमयन्ती का तरह रोती-बिल्लाती नहीं। कुमारसम्भव के ब्रह्मचारी की दलीलें पार्वती के दिल को छूने के लिए कही गई हैं, पर नैपथ्य का नल साथ में अपना पाण्डित्य भी प्रदर्शन करता जाता है। कालिदास के कई भावों के प्रति भी श्रीहर्ष ऋणी है।^२

१ चकास्ति बिन्दुच्युतकातिचानुरी धनाम्बुविन्दुवृत्तिकेनवाचन ।

मनोत्तरादिति समारम्भात्तथा ततोपि समारम्भमनर्थकम् ॥ (१.१०४)

२. दे०—'ययाननुद्वाह्येन मार्गं स्वेनेव पूर्णेन मनोत्थेन' (रघु० २.७२)

मनोदयः मिद्विमिव क्षुण्णेन रयन्तरीयः पुरमागमत् ॥ (दे० ६.४)

कालिदास के बाद दूसरा प्रभाव जो नैपथ्य में स्पष्टतः दिखाई पड़ता है, माघ का है। प्रथम सर्ग का घोड़े का वर्णन माघ के सेनाप्रमाण वर्णन से प्रभावित होते हुए भी दो कौड़ी का वर्णन है यद्यपि कोरे चमत्कार-वादियों को उसका कल्पना की उड़ान, हेतुप्रेक्षा की दूर की सूझ, और श्रीहर्ष का प्रगाढ़ पाण्डित्य झलकता दिखाई पड़े, तथापि माघ जैसा स्वभावसिद्ध वर्णन वहाँ ढूँढ़ने पर भी न मिलेगा। श्रीहर्ष के सूर्योदय (१९ सर्ग) तथा सूर्यास्त (२९ सर्ग) के वर्णनों में माघ से प्रेरणा मिली होगी, पर फिर भी इनका ढङ्ग कुछ दूसरा जान पड़ता है। नैपथ्य के ये वर्णन पाण्डित्य के बोझ से बहुत लदे हैं, जैसा कि हम आगे श्रीहर्ष के प्रकृतिवर्णन के विषय में सकेत करेंगे। ए० और प्रभाव २१ वें सर्ग के दशावतार वर्णन में दिखाई पड़ता है, जिसकी प्रेरणा माघ के चतुर्दश सर्ग की भीष्मकृत कृष्णस्तुति में मिली जान पड़ती है। माघ और श्रीहर्ष की तुलना में हम आगे बतायेंगे कि माघ के अन्तस् में फिर भी कविहृदय छिपा है, पर श्रीहर्ष की काव्योक्ति को 'सूक्तियाँ' कहना विशेष ठीक होगा।

श्रीहर्ष के समय महाकाव्यों में एक ओर चरित काव्य, दूसरी ओर चित्रकाव्य का बहुत चलन हो चला था। नैपथ्य को यद्यपि चरितकाव्य नहीं कहा जा सकता, किन्तु इसके नाम तथा वर्णनशैली से पता चलता है कि नैपथ्य में चरितकाव्य परम्परा का पूरा प्रभाव है। विक्रमांकदेवचरित तथा नवसाहस्रकचरित में भी हम नायक की प्रणयगाथाओंका चित्रण पाते हैं। इसके साथ ही ११, १२, १३ वें सर्ग की राजस्तुतियाँ भी चरितकाव्य परम्परा का ही प्रभाव हैं। सम्भवतः श्रीहर्ष का दर्पोन्मत्त पाण्डित्य उनके आश्रयदाता पर काव्य लिखने में उनका बाधक बना हो, फिर भी उन्होंने गौडोर्वीशकुलप्रशस्ति, नवसाहस्रकचरितचम्पू जैसे चरितकाव्य भी लिखे थे। यह अनुमान भी अनुचित न होगा कि नैपथ्य की रचना में पृथ्वीराज और रासोमिता के प्रणय, और संयोगिता-स्वयंवर की घटना से कवि प्रभावित हुआ हो, और उसने नलदमयन्ती की प्रणय गाथा के वहाने उसी का चित्रण किया हो। श्रीहर्ष पर स्पष्ट रूप में कविराज के 'राघवपाण्डवीय' का भी प्रभाव पडा जान पड़ता है। वैसे तो श्रीहर्ष 'परीरम्भक्रीडा' (श्लेष) के बड़े शौकीन हैं, और काव्य में स्थान स्थान पर शब्दों की ढाई जाती है, किन्तु १३ वें सर्ग की पञ्चनली का श्लिष्टवर्णन निम्नित रूप में किसी श्लिष्ट महा-

काव्य का प्रभाव है। श्रीहर्ष का एक मात्र लक्ष्य कविर्षों और पण्डितों के समक्ष एक ऐसी कृति रखना है, जिसमें उस काल में प्रचलित महाकाव्य परम्परा के सभी गुण (? दोष) समाविष्ट हो जायें, और इस कार्य में वे अन्य सभी महाकाव्यों को परास्त कर दें। श्रीहर्ष अपने इस लक्ष्य में पूर्णतः सफल हुए हैं। श्रीहर्ष का महाकाव्य माघोत्तर काल के सूक्तिवादी महाकाव्यों में मूर्धन्य है, इस विषय में दो मत नहीं हो सकते। किन्तु श्रीहर्ष को कालिदास, भारवि या माघ की श्रेणी में बिठा देना, सम्भवतः कुछ नवीन आलोचकों को अखर सकता है।

श्रीहर्ष का दार्शनिक ज्ञान

श्रीहर्ष का कवित्व उद्भट पाण्डित्य का घटाटोप लेकर आता है। उनमें मुख्यतः दार्शनिक का पाण्डित्य है, माघ की भाँति सर्वतन्त्रस्वतन्त्र पाण्डित्य नहीं। पर दार्शनिक ज्ञान में श्रीहर्ष माघ से बहुत बड़ चड़ कर है। चार्वाक^१, बौद्ध^२, न्याय^३, वैशेषिक^४, सांख्य-योग^५ भीमासा^६ तथा अद्वैत वेदान्त^७ का प्रकाण्ड पाण्डित्य नैपथ्य से व्यक्त होता है। कवि ने अपनी सूक्तियों में कई अप्रस्तुतविधान तक इस विशाल ज्ञान के क्षेत्र से चुने हैं। प्रत्येक सर्ग में ऐसे अनेकों पद्य मिल आयेंगे, जो कवि के दार्शनिक पाण्डित्य का परिचय देते हैं। पर नैपथ्य का सप्तदश सर्ग, जो नल की इस प्रणय माया में कुछ अटपटे ढंग से जोड़ा हुआ लगता है, कवि के दार्शनिक रूप को स्पष्ट रखता है। इस सर्ग में विभिन्न दर्शनों का ज्ञान प्रदर्शित हुआ है। दर्शन के अतिरिक्त पुराणों की विशाल जानकारी भी यहाँ दिखाई पड़ती है।

श्रीहर्ष स्वयं अद्वैतवेदान्ती हैं, यही कारण है; वे अन्य दर्शनों की कई जगह खिस्ली उड़ाते हैं। वैशेषिकों के द्वारा 'तम' नामक दसवें द्रव्य के माने जाने पर वे उन्हें उल्लू कहते हैं, सो बेचारे गौतम को सबसे बड़ा मूर्ख (गौतम, बौद्ध) सिद्ध कर देते हैं, क्योंकि उन्होंने न्याय दर्शन में भौक्ष की स्थिति को सुखदुःख-रहित दशा माना है, जो केवल पत्थर जैसी स्थिति मानी जा सकती है।^८ पूर्वपदा

१. १७.३७-४८,

२. ९.७१;

३. ७.३७;

४. २२.३५;

५. ७.७८, ४.१८, १६.२४

६. ५.१३५,

७. २. १, ११. १२९, १३, ३६ आदि।

८. मुक्तये यः शिलात्वाय शास्त्रमूचे सचेतसान्।

गौतमं तमवेक्ष्यैव यथा विलय तथैव सः ॥ (१७. ७५)

के रूप में उपन्यस्त नास्तिक (चार्वाक) दर्शन का भी कवि को गम्भीर ज्ञान है। कलि के साथियों की दलीलें बड़ी मजेदार हैं, और ठीक पड़ी हैं, जो प्रत्येक तर्कशील व्यक्ति गौराणिकों के सामने उपस्थित किया करता है। कलि के साथी व्रणव्यवस्था और जातिव्यवस्था का डटकर खण्डन करते हैं। वे साफ कहते हैं, अनेको पीढ़ियों से लोगों का एक दूसरी जाति से मसंग होता रहा है। किसी व्यक्ति को किसी जाति का तब माना जा सकता है, जब वह यह प्रमाणित कर सके कि गृष्टि के आरम्भ तक उसके पिता-माता और उनके पिता-माता, इस तरह सभी शुद्ध सन्तान रहे हैं, वंशंकर नहीं।^१ यही नहीं, वे यहाँ तक कहते हैं कि स्त्री का विस्वास करना बड़ा कठिन है, पता नहीं, वह कब मार्गघट हो जाय, अतः जाति को अदृष्ट मानना कोरा ढोंग जान पड़ता है। वे पुरुषों की निन्दा करते हुए उस पद्धति का भी खण्डन करते हैं, जिसके द्वारा पुरुषों ने अनेको विवाह करने का स्वाधिकार सुरक्षित रखा है, किन्तु स्त्रियों को इस तरह के आधिकारों से वञ्चित कर दिया है।^२ कलि के साथी अग्निहोत्र, अिदण्ड, देवघयी, भस्म आदि की छीछालेंदर करते हैं, और यज्ञादि में प्रचलित कई गृहित प्रयागों की कटु आलोचना करते हैं।^३ देहसमवाद की प्रतिष्ठापना करते हुए वे 'कामदेव की आत्मा' के वालन करने का सन्देश देते हैं, और प्रमाण रूप में पाणिनि महाराज को भी उपस्थित किये बिना नहीं मानते, जिन्होंने 'अपवर्ग तृतीया' इस सूत्र के द्वारा (नास्तिकों के मत से) यह व्यञ्जना कराई है, कि मोक्ष-साधन तो केवल तृतीया प्रकृति (स्त्रीपुरुषभिन्न नपुंसक) के लिए माना गया है।^४

पर 'समाधि में ब्रह्मप्रमोद' का अनुभव करने वाले अद्वैतवादी पण्डित को सभी दार्शनिक विचार झूठे लगते हैं। हर्ष की बुद्धि भी दमयन्ती की तरह

१. शुद्धिर्वैशद्यीशुद्धो विप्रोः पित्रोर्धेकस्यः।

तदानन्त्यकुलादोषाददोषा जानिरस्ति च ॥ (१७.४०)

२. ईर्ष्या रक्षतो नारीष्वकुल स्थितिशान्मिकान्।

रमतान्त्वाविशेषैरपि तथा नरमरक्षतः ॥ (१७.४२)

३. दे० १७, ३९, ४६, २०३, २०४.

४. उभयो प्रकृतिः कामे सञ्जेदिनि मुनेर्मनः।

ननर्गो तृतीयेति मणतः पाणिनेरपि ॥ (१७.७०)

काव्य का प्रभाव है। श्रीहर्ष का एक मात्र लक्ष्य कवियों और पाण्डितों के समक्ष एक ऐसी कृति रखना है, जिसमें उस काल में प्रचलित महाकाव्य परम्परा के सभी गुण (? दोष) समाविष्ट हो जायें, और इस कार्य में वे अन्य सभी महाकाव्यों को परास्त कर दें। श्रीहर्ष अपने इस लक्ष्य में पूर्णतः सफल हुए हैं। श्रीहर्ष का महाकाव्य भाषोत्तर काल के सूक्तिवादी महाकाव्यों में मूर्धन्य है, इस विषय में दो मत नहीं हो सकते। किन्तु श्रीहर्ष को कालिदास, भारवि या माघ की श्रेणी में बिठा देना, संभवतः कुछ नवीन आलोचकों को अश्वर सकता है।

श्रीहर्ष का दार्शनिक ज्ञान

श्रीहर्ष का कवित्व उद्भट पाण्डित्य का घटाटोप लेकर आता है। उनमें मुख्यतः दार्शनिक का पाण्डित्य है, माघ की भाँति सर्वतन्त्रस्वतन्त्र पाण्डित्य नहीं। पर दार्शनिक ज्ञान में श्रीहर्ष मध्य से बहुतेर बढ़ चढ़ कर है। चार्वाक^१, बौद्ध^२, न्याय^३, वैशेषिक^४, सांख्य-योग^५ भीमासा^६ तथा अद्वैत वेदान्त^७ का प्रकाण्ड पाण्डित्य नैपथ्य से व्यक्त होता है। कवि ने अपनी सूक्तियों में कई अश्वस्तुतविधान तक इस विशाल ज्ञान के क्षेत्र से चुने हैं। अतएव सर्ग में ऐसे अनेकों पद्य मिल जायेंगे, जो कवि के दार्शनिक पाण्डित्य का परिचय देते हैं। पर नैपथ्य का सप्तदश सर्ग, जो नल की इस प्रणय गाथा में कुछ अटपटे ढंग से जोड़ा हुआ लगता है, कवि के दार्शनिक रूप को स्पष्ट रखता है। इस सर्ग में विभिन्न दर्शनों का ज्ञान प्रदर्शित हुआ है। दर्शन के अतिरिक्त पुराणों की विशाल जानकारी भी यहाँ दिखाई पड़ती है।

श्रीहर्ष स्वयं अद्वैतवेदान्ती हैं, यही कारण है; वे अन्य दर्शनों की कई जगह खिल्ली उड़ाते हैं। वैशेषिकों के द्वारा 'तम' नामक दसवें द्रव्य के माने जाने पर वे उन्हें उल्लू कहते हैं, तो बेचारे गौतम को सबसे बड़ा मूर्ख (गौतम, बौद्ध) सिद्ध कर देते हैं, क्योंकि उन्होंने न्याय दर्शन में मोक्ष की स्थिति को सुखदुःखरहित दशा माना है, जो केवल पत्थर जैसी स्थिति मानी जा सकती है।^८ पूर्वपक्ष

१. १७.३७-४८;

२. ९.७१;

३. २.३२;

४. २२.३५;

५. ७.७८, ४.१८, १६.२४

६. ५.११५.

७. २. १, ११. १२९, १३. ३६ आदि।

८. मुक्तये यः शिलात्वाय शान्त्वमूचे सचेनसाम्।

गोनमं तमवेक्ष्येव यथा नित्यं तथैव मः ॥ (१७. ७५)

के रूप में उपन्यस्त नास्तिक (चार्वाक) दर्शन का भी कवि को गम्भीर ज्ञान है। कलि के साथियों की दलीलें बड़ी मजेदार हैं, और ठीक वही हैं, जो प्रत्येक तर्कशील व्यक्ति पौराणिकों के सामने उपस्थित किया करता है। कलि के साथी वर्णव्यवस्था और जातिव्यवस्था का डटकर खण्डन करते हैं। वे साफ कहते हैं, अनेकों पीढ़ियों से लोगों का एक दूसरी जाति से मसंग होता रहा है। किसी व्यक्ति को किसी जाति का तब माना जा सकता है, जब वह यह प्रमाणित कर सके कि सृष्टि के दारम्भ तक उसके पिता-माता और उनके पिता-माता, इस तरह सभी शुद्ध सन्तान रहे हैं, वर्णसंकर नहीं।^१ यही नहीं, वे यहाँ तक कहते हैं कि स्त्री का विश्वास करना बड़ा कठिन है, पता नहीं, वह कब मार्गभ्रष्ट हो जाय, अतः जाति को अदृष्ट मानना कोरा झोग जान पड़ता है। वे पुरुषों की निन्दा करते हुए उस पद्धति का भी खण्डन करते हैं, जिसके द्वारा पुरुषों ने अनेकों विवाह करने का स्वाधिकार सुरक्षित रखा है, किन्तु स्त्रियों को इस तरह के अधिकारों से वञ्चित कर दिया है।^२ कलि के साथी अग्निहोत्र, त्रिदण्ड, वेदग्रन्थी, भस्म आदि की छीछाछेदर करते हैं, और यज्ञादि में प्रचलित कई गृहित प्रथाओं की कटु आलोचना करते हैं।^३ देहात्मवाद की प्रतिष्ठापना करते हुए वे 'कामदेव की आज्ञा' के पालन करने का सन्देश देते हैं, और प्रमाण रूप में पाणिनि महाराज को भी उपस्थित किये बिना नहीं मानते, जिन्होंने 'अपवर्ग तृतीया' इन सूत्र के द्वारा (नास्तिकों के मत से) यह व्यवज्ञना कराई है, कि मोक्ष-साधन तो केवल तृतीया प्रकृति (स्त्रीपुरुषभिन्न नपुंसक) के लिए माना गया है।^४

पर 'समाधि में सहाप्रमोद' का अनुभव करने वाले अद्वैतवादी पण्डित को सभी दार्शनिक विचार झूठे लगते हैं। हर्ष की बुद्धि भी दमयन्ती की तरह

१. शुद्धिर्वैशद्येयुद्धो विप्रोः पित्रोर्वैकृताः ।

तदानन्तकुलदोषाददोषा जातिरस्ति का ॥ (१७.४०)

२. ईर्ष्या रक्षतो नारीर्षिकुल स्थितिदान्मिकान् ।

स्मरान्पत्न्याविशेषेऽपि तथा नरमरक्षतः ॥ (१७.४२)

३. दे० १७, २९, ४६, ९०२, २०४,

४. उभयी प्रकृतिः कामे सज्जेदिति मुनेर्मनः ।

अपवर्गं तृतीयेति गणतः पाणिनेरपि ३ (१७.७०)

‘उपनिषदुपमा है, जो पञ्चमहाभूत’ दिक्, काल आदि के समान अनेको तुल्य देवताओं, राजाओं आदि को छोड़कर केवल नल के मनोवाग्म्योचर ‘पुरुष’ (ब्रह्म) की ओर ही अग्रसर होती है ।’ श्रीहर्ष अन्य सभी दार्शनिक विकल्पों को भ्रम या अज्ञान का क्षेत्र समझते हैं । पारमार्थिक ज्ञान को वे चतुष्कोटि-विनिर्मुक्त मानते हैं । साधारण लौकिक व्यक्तियों को वे भ्रान्त दिशा का आश्रय लेता समझते हैं, जो चतुष्कोटिविनिर्मुक्त अद्वैत ब्रह्मतत्त्व के होते हुए भी अन्य तत्वों की ओर उन्मुख होते हैं । दमयन्ती अपने सामने पाँच नलों को देख रही है । उनमें चार नल नकली हैं, पाँचवाँ असली । दमयन्ती उन्हें देखकर किसी निश्चय पर नहीं पहुँच पाती । वह असली नल को नहीं पहचान पाती है । भारम्भ के चार नकली नल उन चतुष्कोटियत प्रतिभासिक तत्वों की तरह हैं, जो पञ्चमकोटि में स्थित (चतुष्कोटिविनिर्मुक्त) नल (ब्रह्म) तक दमयन्ती को ठीक उसी तरह नहीं पहुँचने देते, जैसे ससार में सन्, असत्, सदसद् या सदसद्विलक्षण, इन चार तरह के दार्शनिक मन्तव्यों को लेकर चलने वाला जन सामान्य या भ्रान्त दार्शनिक उस अद्वैत तत्त्व तक नहीं पहुँच पाता ।

साप्यं प्रपच्छति न पसच्छतुष्टये तां तत्ताभसंसिनि न पञ्चमकोटिमात्रे ।
 थद्धां बधे निपधराद्विमतो भतानामद्वैततत्त्व इव सत्यपदेऽपि लोके ॥ (१३ १६)

श्रीहर्ष की काव्य-प्रतिभा

कालिदासोत्तर काल के कवियों का कलावादी दृष्टिकोण दूसरी कोटि का है, इसका सवेत हम जर्र आये है । ये लोग व्यक्तीकारवादी या कलावादी हैं, कालिदास की तरह रसवादी नहीं । यह व्यक्तीकारवाद इतना अधिक बढ़ता गया कि काव्य भी ‘सूक्ति’ मात्र रह गया और कभी-कभी तर्कशास्त्र या दर्शन की पद्धतियों की तरह ‘ग्रन्थग्रन्थि’ में उठल होने लगा । श्रीहर्ष काव्य को ‘ग्रन्थग्रन्थि’ प्रदर्शन का साधन मानते हैं । श्रीहर्ष ने अपना काव्य बोरे रसिक सहृदयों के लिए न लिख कर, पण्डितों के लिए लिखा है । वे इस बात की पूर्वाह भी नहीं करते कि रसिक सहृदय उनके काव्य को भाव-पक्ष से गूँथ

१. सानन्तानाप्यनेत्रः सखनिः खलमस्त्यायिनाम् दिष्टमात्रः ।

चित्तेनादाहुपस्तान् समग्रमगुणा-मुचनी गूढभाषा ।

पारेवाग्वनिरुप पुरुषमनुचिदम्भोभिमेकं शुभागी

निःसीमानन्दमाग्रीदुपनिषदुपमा सत्यरीभूय भूयः ॥ (११. ११९)

बताये। उन्होंने तो इन लोगों को अप्रौढबुद्धि वाले बालक कहा है, जिनके हृदय में श्रीहर्ष की रमणीय कविता-कानिनी का लावण्य कोई आनन्द नहीं पैदा कर सकता। पर उन्हें विश्वास है कि उनकी कविता-कानिनी प्रौढ 'मुग्धों'-मुग्धों के दिल को (दिल को नहीं, तो कम से कम दिमाग को तो जरूर ही) मुग्धमुग्धने में पूर्णतः सक्षम है। फिर अस्मत्त मुख बालक उनकी कविता की कद्र न करे, तो उन्हें चिन्ता क्यों? यही कारण है कि श्रीहर्ष की कविता-कानिनी के सौन्दर्य की प्रशंसा करने की क्षमता प्राप्त करने के लिए बालक को पहले दुःखा होता पड़ेगा, नम्रवत्तुः कुक्ष्यपिण्डास्त्र का अध्ययन करना भी श्रीहर्ष जरूरी समझें। नैपथ्य की रमणीयता का आस्वाद उपाय व्यक्ति को हो सकता है, जो श्रद्धा के साथ गुरुवरणों में बैठकर इस इन्द्र की उदित गाँतों को खींची करवा ले, जिन्हें पवित्र ने स्थान-स्थान पर काव्य में बड़े प्रयत्न और कुशलता से डाल दिया है। श्रीहर्ष का यह काव्य स्वयं बैठकर काव्य का आनन्द प्राप्त करने की इच्छा वाले भावुक महद्भय के लिए नहीं। वे ऐसे व्यक्ति को पहले ही चेलावनों से देने हैं कि अपने आपकी विज्ञान समझने वाला (प्राज्ञानन्धमग) बुद्ध मुख इस काव्य के नाम उददंस्त्री खिन्नवाह करने की कोशिश न करे, वह इन गाँतों को न मुक्तता पायेगा, और यदि वह उन्हें मुक्तताकर काव्य तरङ्गों में अवगाहन करने का आनन्द प्राप्त करना चाहता है, तो गुरु के चरणों में बैठकर इसका अध्ययन करे।^१ सब है, नैपथ्य काव्य पढ़कर रमास्वाद प्राप्त करने के बजाय, शास्त्र ग्रन्थों की तरह गुरुमुख से समझने की वस्तु है। संभवतः नैपथ्य की टीकाओं के अभाव में—विशेषतः नारायणी टीका के बिना, काव्य को समझकर इसकी रमतरङ्गों में मुडकी लगाने वाले दो बार ही विज्ञान मिल पाते। नारायण ने इन गाँतों को मुक्तताकर काव्य को बोधप्रणय बना दिया है, पर नारायण की टीका में स्वयं कई इम्पियाँ डाल दी गई हैं, जो श्रीहर्ष जैसी उदित न हो, पर उन्हें छोलना जरूरी है, और इस तरह नैपथ्य 'प्राज्ञानन्धमना

१. यथा सुखमश्नु परमरमणीयनि रमणी कुण्डलपद्ममन्दारहरणं नैव कुरुते ।
मनुजिदमेवमन्दवति सुधीमूढ सुविदः किमप्य नाम आदरमनुकूलान्तरमतेः ॥

(२२. १५०)

२. ग्रन्थग्रन्थिदि कविचम्बविदिति न्यामि प्रदत्तमन्धना
प्राज्ञानन्धमना इतेन पठितोः मलिनं शब्दः सेतुः ।

अकारादुपपन्नोऽङ्गुलिः

सनासद्वय-

श्रीहर्षकविश्वरूपीनित्यनित्यमुरार्यमञ्जरं

सम्भवः ॥ (२२. १५२)

पटिती' की दुष्टता का खिलवाड़ फिर भी नहीं रह पाता। नैपथ्य के यशस्वी पण्डित (कवि) के काव्य संबंधी सिद्धान्त को लेकर चलने पर पना चलता है कि श्रीहर्ष अपने उद्देश्य में पूर्णतः सफल हुए हैं, चाहे इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने कई स्थानों पर काव्य के भाव पक्ष को कुचल दिया हो। यही कारण है, श्रीहर्ष की कविता के विषय में आलोचकों में सदा दो दल बने रहे हैं, कुछ विद्वान् उन्हें भारवि तथा माघ से भी बड़ा मानते हैं,^१ और कुछ उन्हें प्रथम कोटि के कवियों में भी स्थान देना पसन्द नहीं करेंगे।^२ पर श्रीहर्ष के किरोशी भी उनके पाणिनाय-प्रदर्शन, उनकी सूक्तियों और दूर की कीडियों, उनकी कविता-व्यंग्यिका के ललित पदविन्यास की दाद दिये बिना नहीं रहते।

श्रीहर्ष मूलतः शृङ्गार-कला के कवि हैं, भारवि और माघ से भी दो कदम बढ़कर। दर्शनो के ज्ञान की भाँति, वात्स्यायन का भी प्रगाढ़ अध्ययन करने के बाद कवि काव्यप्रणयन में प्रविष्ट हुआ जान पड़ता है, जिसके प्रमाण अठार-हवें तथा बीसवें सर्ग के रतिकेल वर्णनों के अनिरिक्त कई स्थानों पर अप्रस्तुत रूप में प्रयुक्त विलासी चित्र हैं। दमयन्ती का सप्तम सर्ग का नखशिखवर्णन अत्यधिक विलासमय है, और कई स्थानों पर मर्यादा का उल्लंघन कर देता है। यही नहीं, जहाँ कही कवि को मौका मिलता है, वह रतिविशारदता व्यक्त किये बिना नहीं मानता।^३ सोलहवें सर्ग के ज्योनार-वर्णन में वार्यात्रिकों के साथ किए गए हंसी-मजाक में कवि आवश्यकता में अधिक अश्लील हो गया है, जो सहृदय पाठकों को छटकता है।^४ ज्योनार के समय वार्यात्रिकों तथा परिवेषिकाओं की कई हरकतें बड़ी भद्दी मालूम देती हैं। ये चित्र श्रीहर्ष जैसे वेशांगी की घोर विलासिता का पर्दाफाश किये बिना नहीं रहते, और उस काल के समाज के चरित्रिक अद्यपतन का चित्र देने में पूर्णतः समर्थ है, चाहे ये सब श्रीहर्ष के अपने ही दिमाग की खुराफात हो।^५

१. तावद्वा। भारवेर्मानि वाक्त्र्यापस्य मोदयः ।

उदिने नैपथे काव्ये क्व माघ- क्व च भारविः ॥

२. दे०—Keith : History of Sanskrit Literature P. 140. और

Dasgupta : History of Sanskrit Literature P. 330.

३. दे० १६. १५ ।

४. दे० १६. ४९-५० ।

५. घृतप्लुते भोजनभाजने पुरः स्फुरत्पुरधिरनिबिम्बितावृतेः ।

युवा निषाधोरसि लङ्कुद्वयं नरोल्लेखाय ममर्दं निर्दयम् ॥ (१६. १०३)

श्रीहर्ष में शृङ्गार के संयोग तथा विप्रयोग दोनों पक्षों का चित्र मिलता है। प्रथम तथा द्वितीय सर्ग में दमयन्ती और नल के पूर्व राग का वर्णन है। इसी के अन्तर्गत नल तथा दमयन्ती की विप्रलम्भ दशा का भी वर्णन मिलता है। श्रीहर्ष का विप्रलम्भ शृङ्गार हृदय को नहीं छू पाता। दमयन्ती के विरह वर्णन की चतुर्थं सर्ग वाली विरहोक्तियाँ ऊहोक्तियाँ दिखाई पड़ती हैं, जिनमें कवि ने कल्पना का समावेश अधिक किया है। श्रीहर्ष के शृङ्गारवर्णन के नमूने के रूप में निम्नलिखित दो तीन पद्य दे देना पर्याप्त होगा।

तां मियोऽभिवपत्तीं सखीं प्रियस्यात्मनश्च स निष्ठाविषेष्टितम् ।

पार्श्वगः सुरवरात्पिपां वधवुदयतो भुतकथो हसन् गतः ॥ (१८. ६५)

दमयन्ती किसी सखी से नल के और अपने प्रमालाप की बातें कह रही है। नल इन्द्र से सीखी छिपने की बिद्या का प्रयोग कर ये सारी बातें सुन लेता है, फिर सारी बातें मुनकर प्रकट हो जाता है, और हँसना हुआ दमयन्ती को दिखाई पड़ता है।

विषमो नलयाहिमण्डलोविषकूटकारमयो मयोहितः ।

सग कालकलप्रदिग्धः पवनस्तद्विरहानलैयसा ॥ (२. ५७)

नल, दमयन्ती के विरह से सन्तप्त अपनी दशा का वर्णन कर रहा है। हे हस ! दमयन्ती के सौन्दर्य का श्रवण करने के बाद से ही यमराज की पत्नी-दिशा (दक्षिण दिशा) से बहकर आने वाला पवन, उसके विरह की अग्नि के ईंधन से सनिद्ध मुझे अत्यधिक असह्य लगा। मैंने ऐसा अनुमान किया कि वह मलय पर्वत पर रहने वाले सानो की जहरीली फुफकार को लेकर बहता आ रहा है। पहले तो वह पवन सानो की जहरीली फुफकार के साथ है, दूसरे यमराज से सम्बद्ध है, इसलिए दक्षिण दिशा से बहता हुआ सुगन्धित पवन मुझे अत्यधिक सन्तापदायक प्रतीत होता है, जैसे वह यमराज का भेजा हुआ मेरे प्राण लेने आ रहा है।

स्मरहृताग्निदीपितया तथा बहु भुहुः सरसं सरसीरुहम् ।

अपि तु मधंपये कृतमन्तरा शतितनिर्मितमर्मरमुज्जिताम् ॥ (४. २६)

कामदेव रूपी अग्नि के द्वारा सन्तप्त दमयन्ती बार-बार सरस (गीले) कमल की शरीर से इसलिए लगाना चाहती थी कि वह मदनताप को शान्त कर सके, किन्तु उसने गल्ले कि वह कमल दमयन्ती के अङ्गस्पर्श को शान्त करे

बीच में ही उसके निश्वासजनित तप्त वायु के द्वारा मधुकर पापड़ सा हो जाता था, और वह उसे फेंक देती था। इसमें दमयन्ती के विरहताप की अधिकता व्यञ्जित की गई है। यद्यपि कल्पना बड़ी अनूठी है, पर दमयन्ती के विरह की भावना को व्यञ्जित करने में सफल नहीं कही जा सकती। उक्ति में ऊहाप्रणाली का प्रयोग पाया जाता है। हिन्दी के कवि बिहारी ने भी एक स्थान पर नायिका के विरहताप से शीतलता पहुँचाने के लिए औघाषे गुलाब-जल के बोझ में ही भाप बनकर उठ आने का चित्र उपस्थित किया है, जो इस चित्र की तुलना में रखा जा सकता है।

श्रीहृषं के काव्य में विप्रयोग शृङ्गार के अनेको स्थल हैं, पर सभी अक्षुण्ण विद्यान से इतने लड़ गये हैं कि विप्रयोग की भावना का रश्मिमात्र भी अनुभव सहृदय भावुक को नहीं हो पाता। 'दमयन्ती आठ-आठ आँसू रोती रह, मा चन्द्रमा, कामदेव या राहु को फटकारती-गुफागती रहे', रक्षित भावुक के हृदय पर कोई असर नहीं होता। ऐस स्थलों पर सन्धा कविहृदय सदा श्लेष, यमक या दूराकट कल्पनाओं से बचता है, पर श्रीहृषं का पाण्डित्य इन्हीं को अपनी सफलता के दृष्यकडे समझता है। नीचे के पद्य में बड़ी अनूठी कल्पना है, जिसका आधार श्लेष है, किन्तु दमयन्ती के विरह की सरस व्यञ्जना दिल को नहीं छू पाती।

निषिञ्जते यदि भ्रूकण्ठला पदे मुञ्जति सा कियसीमिव न व्यथाम् ।

मुकुतनोबितभोतु कथं न तामवनिभुत्तु प्रविश्य हृदि स्थितः ॥ (४. ११)

किसी के रंग में यदि छोटा-सा तिनका भी घुम जाय, तो वह बिना दर्द करता है ? कोमल शरीर वाली दमयन्ती के हृदय में तो पहाड़ (राजा—नर) घुम गया, तो उसे व्यथा क्यों न होगी ? यहाँ सारा चमत्कार 'अवनिभुत्' के दृष्य प्रयोग तक ही रह गया है, काव्य का भाववस्तु दिखाई भी नहीं पड़ता।

शृङ्गार के अन्तर्गम श्रीहृषं का विशेष ध्यान नखशिखवर्णन पर जान पड़ता है। काव्य में दमयन्ती के नखशिखवर्णन का पिष्टपेषण देखकर कभी-कभी तो पाठक झुल्ला जाता है। यद्यपि श्रीहृषं को इस बात का घमण्ड है कि उन्होंने किसी भी नये अर्थ को नहीं छोड़ा है, (एकामत्य-जानो नवार्यघटनाम्), और यह बात किसी हद तक ठीक भी है, पर दमयन्ती का नखशिखवर्णन इनिवृत्त तथा भाव, दोनों की दृष्टि से पुनरुक्तिरूप में रहित नहीं कहा जा सकता। यह दूसरी बात है कि कवि अपने से प्राचीन कवियों के

द्वारा व्यवहृत भाव को पाण्डित्य और कल्पना के सचि में ढाल कर नये अल-
ङ्कार की छाया देकर, अनुठापन दे देता है। सभी कवियों ने नायिका के
स्त्रियों को घड़े की उपमा दी है, पर श्रीहर्ष उनमें अपने (निमित्त) कारण
दण्ड का यह गुण भी संक्रान्त कर देते हैं, कि वह देखने वालों की आँखों को
चाक की तरह घुमा दे^१, या विरहताप में रखकर कामदेववल्ली कुम्हार उन्हें
पकाने की योजना कर रहा हो। दमयन्ती का नखशिखवर्णन, दूमरे, मातर्वे,
दमवें, पन्द्रवें, और बार्हवें सर्ग में मिलता है। इसमें भी सानवें सर्ग का नख-
शिखवर्णन अत्यधिक विस्तृत है। इसमें कवि ने दमयन्ती के अङ्गों के उपमान
परम शगुन कविममपोक्तियों, शास्त्रों, पुराणों और लोक-व्यवहार की घटनाओं
तक में चुने हैं^२। दमयन्ती के मोन्दर्य को देखकर मुनि भी मोहित हो सकते हैं।
उनके स्त्रियों पर मृगु ऋषि (अटप्रसाद) निवास करते हैं, तो उसका मुख
मारद को भी प्रसन्न करने वाला है (नाना बॉनों में मुशोभित है) और उसका
उदयुगल महामारन की रचना कर सकने में समर्थ वेदश्याम के द्वारा आश्रित
है (उसके ऊँच सुन्दर (महाभ) तथा विशाल (रत्नसर्पयोग्य))^३। दम-
यन्ती के इस नखशिखवर्णन में कोरा झलप का ही चमत्कार है। नखशिखवर्णन
के लोकव्यवहारमूलक उपमान सुन्दर बन पड़े हैं। चन्द्रमा दमयन्ती के मुख
में तुल्य है, इसकी व्यञ्जना कराने में श्रीहर्ष की निम्नलिखित कल्पना
निश्चिन्त रूप में सुन्दर है। पर यही भी चमत्कार मूर्तिके अनूठेपन का
ही है :—

धूतलाञ्छनमोमयावतं विधुमालेपनपाण्डुरं विधिः ।

भ्रमपरम्बितं विदमंज्ञाननरीराजनवर्धमानकम् ॥ (२.२६)

ऐसा मालूम होता है कि ब्रह्मा ने इस चन्द्रमा को दमयन्ती के मुख की
आरती करने के लिए एक शराव बना रखा है, जिसे पीले रङ्ग से लीप कर
उसमें कलकटपी गोमय को रखकर वे दमयन्ती के मुख की आरती करने के
लिए घुमा रहे हैं।

शृङ्गार के अतिरिक्त नैपथ्य में वीर, करुण तथा हास्य के स्थल भी मिल
जाते हैं। वीर रस के वर्णन ११, १२ तथा १३ वें सर्ग में राजाओं के वर्णनों में
देम जा सकते हैं। श्रीहर्ष का वीररस दरवारी कवियों का 'टिपिकल' वीर है,

जिसमें शब्दच्छटा और अतिशयोक्ति का आडम्बर दिखाई पड़ेगा । एक उदाहरण लीजिये, जिसमें ऋतुपर्ण की वीरता के साथ-साथ उसके वीरी राजाओं के शृङ्गार का चित्र है ।

द्वेष्याकीतिकलिन्दसोलमुतया रुधास्य यद्दोष्टो-
कीतिधेणिमयी समागममगाद् गङ्गा रणप्राङ्गणे ।
तत्तस्मिन्निनिमज्ज्य बाहुजमटेरारभि रम्भापरी-
रम्भानन्दतिकेतनन्दनवनकीडाहराङ्गवरः ।

(१२.१२)

मुठ-स्थल में राजा ऋतुपर्ण के बाहुदण्ड की वीरता से उत्पन्न कीर्ति रुषिणी गङ्गा, गन्धुओ की अकीर्ति रुषिणी यमुना के साथ समागम को प्राप्त हुई । इस राजा के भुजदण्डों की वीरता के कारण शत्रु पराजित हो गये । इसकी कीर्ति हुई, उनकी अकीर्ति । कीर्ति सफेद गङ्गा है, अकीर्ति काली यमुना । दोनों के संगम के कारण रणस्थल प्रयाग बन बैठा । रणस्थल के उस प्रयाग में स्नान कर (मज्जन कर), —मारे जाकर—कई क्षत्रिय योद्धाओं ने स्वर्ग में जाकर नन्दन वन में रम्भा नामक अप्सरा के साथ परीरम्भादि (आश्लेषादि) क्रीडा का आनन्द प्राप्त करने में आसक्ति प्रारम्भ की । प्रयाग में स्नान करने पर व्यक्ति पुण्यात्मा होने के कारण स्वर्ग को प्राप्त करता है, क्षत्रिय भी मुठ में मरकर स्वर्ग में अप्सरादि का उपभोग करते हैं । इस पद्य का प्रस्तुत विषय ऋतुपर्ण की वीरता है, जिसके सचारी के रूप में 'बाहुजमटो' (क्षत्रियवीरो) की नन्दनवनगत क्रीडा का शृङ्गारी चित्र प्रयुक्त हुआ है ।

हास्य रस के कुछ उदाहरण सोलहवें सर्ग के वारप्यात्रिकोपहास में मिल सकते हैं, तो कुछ सतरहवें सर्ग की कलि की उत्क्रियों में । करुण का एक सरस स्थल नैपथ्य के प्रथम सर्ग में मिलता है । नल के द्वारा पकड़े जाने पर हस का विलाप निःसन्देह भासिक है, जहाँ हम अपनी भाना व प्रिया को याद कर रोता है —

मवर्धसन्देशमृणालमन्थरः प्रियः विव्यद्बूर इति त्वयोन्मते ।

विलोकयन्त्या रदतोऽथ पतिणः प्रिये स कीदृग्भविता तव क्षणः ॥ (१.१.१७)

हे प्रिये, मैं उस क्षण का अनुमान भी नहीं कर सकता, जब हमारे हसों को पास आया देखकर तुम मेरे लिए उनसे यह पूछोगी कि 'मेरा वह प्रिय विनता दूर है, जो मेरे लिए सन्देश भेजने तथा मृणाल लाने में बड़ा सुस्त जान पड़ता

हैं, और हम प्रश्न का उत्तर वे कुछ न देकर केवल रोने लग जायेंगे। पता नहीं, उन्हें रोते देखकर तुम्हें उस समय कितनी असह्य वेदना होगी ?

प्रकृति-वर्णन में श्रीहर्ष का प्रेम खास तौर पर अप्रस्तुत विधान की आर हो है। जैसा कि हम आगे बतायेंगे, श्रीहर्ष के अप्रस्तुत विधान या तो शास्त्र से लिये होने हैं, या शृङ्गारी जीवन के विलासमय चित्रों से, या फिर लोक-व्यवहार से। श्रीहर्ष की प्रकृति सयोग या विप्रयोग की उद्दीपनमय प्रकृति है। प्रथमसर्ग का उपवन-वर्णन नल को सन्तान देना है, तो चतुर्थ सर्ग का प्रकृतिवर्णन दमयन्ती को। उन्नीसवें और बाईसवें सर्ग के प्रकृति-वर्णन सयोग के उद्दीपन रूप में आते हैं। उन्नीसवें सर्ग का प्रभातवर्णन माघ के प्रभातवर्णन के आगे सुन्दर नहीं लगता। अस्त होते तारों और मिमटती चन्द्रकिरणों के लिए कवि श्रुतिपदों के द्वारा पेदवाठ के प्रणव के लिए चुने अनुस्यार, या उदात्त स्वर की खड़ी लकीरों की कल्पना करता है,^१ जो साधारण बुद्धि में एकदम नहीं आ पाती। पलाश के काले पुल्ल वाले लाल फूल को नल ऐसा समझता है, जैसे वह कामदेव का अर्धचन्द्राकार वाण है, जिसने बियोगिनी का मांस खाया है, और उनके काल-खण्ड का मांस अभी भी उसके वृत्त में साय लगा है।^२ उसे बेल का पका फल 'वारनारीकुचसंचितोपम' दिखाई देता है^३, तो वह दाढ़िमी को कभी बियोगिनी के रूप में देखता है, कभी उत्कृष्ट (विमिश्र) योगिनी के रूप में।^४ बियोगी नल को चम्पे की कलियाँ कामदेव की बलिदीपिकाएँ दिखाई पड़ती हैं,^५ तो रसाल का मरस पेड़ कलिका की अंगुलि से तर्जना कर भ्रमरों के हुकार से नल को घमकाता नजर आता है।^६ सारांश यह कि श्रीहर्ष में एक भी प्रकृति-वर्णन ऐसा नहीं कहा जा सकता, जो प्रकृति के बिम्बचित्र को उपस्थित कर सके। तद्भाग के वर्णन में कवि सतर्कता बरतता, तो सुन्दर चित्र दे सकता था, पर श्रीहर्ष तो उसे समुद्र से भी बढ़कर बनाने की धुन में थे। फलतः चौदहों रत्नों को वहाँ ला खड़ा किया है, और एक ही नहीं—संकड़ों ऐरावत, उर्व्व धवा, लक्ष्मी, अप्सराएँ उसमें छिपी बताकर उसे नल की वाटिका में इसलिए ला दुवकाया है, कि कहीं देवता फिर उसका मन्यन न कर डालें।^७

१. नैषध १८. ७, २. १. ८४, ३. १. ९४, ४. १. ८३,
५. १. ८६, ६. १. ८९, ७. दे० नैषध १. १०७-११६।

इतना होने पर भी कुछ प्रकृतिवर्णन सुन्दर बन पड़े हैं, पर उनका सौन्दर्य ममासोक्ति अलङ्कार की व्यञ्जना पर आधृत जान पड़ता है।^१

अप्रस्तुत-विधान

श्रीहर्ष में माघ की रही सही स्वभावोक्तिप्रियता भी समाप्त हो गई है। अप्रस्तुतविधान का श्रीहर्ष के पास निःसन्देह अशय भाण्डार है, वे कल्पना के उत्कृष्ट कलाकार हैं। श्रीहर्ष की ये कल्पनाएँ उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, मन्देह, अपह्निज जैसे अत्यधिक चमत्कारपूर्ण अलङ्कारों का रूप लेकर आती हैं, जिनके माघ उपमा, रूपक आदि का भी समावेश किया जाता है। उनकी 'परो-रम्भजीटा' (श्लेष) भी इन कल्पनाओं को अनुठापन देने में सहायता करती है। श्रीहर्ष के अप्रस्तुत-विधान को हम निम्न कोटियों में बाँटते हैं,—शास्त्रीय कल्पनाएँ,^२ शृङ्गारी कल्पनाएँ,^३ कविमयोक्तियों या परम्परागत अप्रस्तुतों का नशापन लोकव्यवहारगत पन्नाएँ। इतने-से छोटे निबन्ध में श्रीहर्ष के अप्रस्तुतविधान पर कुछ कहना बड़ा कठिन है। श्रीहर्ष का अप्रस्तुत-विधान पर एक म्वनन्त प्रवन्ध लिखा जा सकता है, और यही वह गुण है, जिसके कारण सूक्तिवादी श्रीहर्ष मस्कृत कवियों की प्रथम कोटि में माने जाते रहे हैं। श्रीहर्ष के अप्रस्तुत निःसन्देह कवि की अनूठी मूर्त का मकेन करते हैं।

कवि के कई पद साधारण पाठक के लिए जटिल हो जाते हैं, क्योंकि अप्रस्तुतों का चयन दर्शन, व्याकरण, कामशास्त्र आदि में किया गया रहता है। थोड़े के पदों में उहनी घुल के कग ऐसे हैं, जैसे थोड़े के पाम मन तेजी की शिला प्राप्त करने आये हो, और जब मरु नैयायिकों के 'अणुपरिमाण मनः', का पता न हो, वह कल्पना अममन में न आवेगी कि तेजी में थोड़ा मन में भी बड़ कर है, वह उनका गुरु बन सकता है। नल को देहज में मिले रस को पुष्पक से भी विभिन्न मिष्ट करने, तथा दमयन्ती के विरहजनित आँसू को देखकर सखियों के द्वारा नल के विश्रुताप का अनुमान कर लेने के वर्णन के साथ ग्याय के पञ्चावयव वाक्य की परायानुमान की प्रणाली निःसन्देह कोरा पाण्डित्य-प्रदर्शन जान पड़ती है। इसी तरह नल का रूप धारण कर आये हुए इन्द्र को

१. जैमि :—पुण्ड्रिह्यस्तुषारपाण्डुरच्छटावृत्तेकीरि बद्धिप्रमत्तः ।

मिलनिनीर्त समनुर्विभोकिता नमस्वतर्त्त कुमुमेवु केलयः ॥ (१, १७)

२. १, ५९ ।

३. ४, १८, १९, २४

व्याकरण के नियमों के विरुद्ध स्थानिवद्भाव का दुष्ट प्रयोग करने की कल्पना भी अत्यधिक जटिल है।^१ ऐसी अनको कल्पनाएँ नैपथ्य में स्थान स्थान पर मिलकर गाँठें डालनी रहनी हैं। यद्यपि इस परम्परा के बीच कालिदास में भी बूढ़े जा सकते हैं। कालिदास ने भी कई शास्त्रीय अप्रस्तुतविधानों का प्रयोग किया है (जैसे, धातो. स्थानमिवादेश सुबोध स म्यवेशयत् २५० '२ सर्ग), तथापि इसका चलन माघ में अधिक पाया जाता है, और नैपथ्य में यह प्रवृत्ति अत्यधिक बड़ गई है। दर्शन और व्याकरण ही नहीं, साहित्यशास्त्र तथा नाट्य-शास्त्र में भी उपमान चुने गये हैं।^२ पाण्डित्य प्रदर्शन की दृष्टि में ये प्रयोग कुछ भी हो, काव्य की दृष्टि में दोष ही कहे जायेंगे। अलङ्कार्य की भावानुभूति कराने में ऐसे अत्र्यनुव कहीं सहायता नहीं करने, उल्टे काव्य की मौख्यानुभूति में बाधक होते हैं।

श्रीहर्ष के व अप्रस्तुत जो लोक व्यवहार से लिये गये हैं, सुन्दर बन पड़े हैं। सूर्यास्त के समय लवाई धीरे धीरे हटनी जाती है, और आकाश में तारे छिटक जाते हैं, ऐसा मालूम पड़ना है, सूर्य आकाश ने सोने की बेंचकर बदले में कीड़ियाँ ले ली है।^३ आकाश में छिटके तारे ऐसे मालूम होते हैं, जैसे किन्ती ने नार के दाने का रस चूस कर बीजों को चूक दिया हो।^४ सूर्य के अस्त होने पर आकाश से चारी ओर अँधेरा गिरने लगा है; जैसे सूर्य के दीपक पर आकाश के सकोरे की काजल बनाने के लिए बीघा रख छोड़ा था, पर काजल इतना घना हो गया कि उसके भार से वह नीचे गिर पड़ा, उसने दीपक (सूर्य) का घुसा दिया है, और दीपक के आसपास सब जगह काजल बिखर पड़ा है।^५ कवि को श्रृङ्गारी अप्रस्तुत विधान बड़े पसन्द हैं।^६ सोलहवें सर्ग के उपोत्तर वर्णन में भोजन-क्रिया की तुलना सुन्दरी नायिका से करने हुए श्रीहर्ष ने साङ्गोपाङ्ग रूपर की अलङ्कार-योजना की है।^७ श्रीहर्ष की हेतुप्रेक्षा भी सुन्दर बन पड़ी है। थोड़े पँरो से धूल इसलिए उड़ाते हैं कि उनकी तेजी के आगे

१. १०. १२६. २. ९. ११८।

३. विक्रीय नं हेलिहरण्यधिष्ठं तारावरायनियमादित चोः ॥ (२२. १३)

४. २२. १४-१५।

५. ऊर्ध्वापितन्मुञ्जद्वयहन्त्ये यदयोनि दीपेन दिनाधिपेन।

न्यधापि तदमुममित्दुग्धस्त्वं भूमी नमःकञ्जलमस्तत्तत्किन्। (२२. ३१)

६. २. ४४, ७४, ७. १६. १०७।

पृथ्वी की यात्रा कुछ भी नहीं, इसलिए अच्छा हो कि धूल उड़कर समुद्र में गिर पड़े, ताकि पानी को सोख कर वहाँ भी स्थल बना दे, जिससे घोड़ों के लिए यात्रा करने को क्षेत्र रहे।^१ घोड़े अपने अगले पैरों को आकाश की ओर उठाते हैं, पर उन्हें सहसा याद आ जाता है, कि हमारे ही साथी किसी हरि ने (पोड़े ने, वामनरूप में कृष्ण ने) आकाश को खाली एक पैर से नाप लिया था, इसलिये दो पैर से नापने में हमारे लिए लज्जा की बात है, और जैसे ऐसा सोचकर वे फिर दोनों अगले पैरों को जमीन पर रख लेते हैं।^२ 'हरि' के श्लिष्ट प्रयोग पर आश्चर्य हेतुत्प्रेक्षा निःसन्देह अनुठी कल्पना है।

श्रीहर्ष श्लेष, यमक तथा अनुप्रास के बड़े शौकीन हैं। वे स्वयं अपनी कृति को 'परीरम्भक्रीडाचरणशरणा' (श्लेषक्रीड़ा से युक्त) मानते हैं। श्रीहर्ष के कई अर्थात्कार श्लेष को ही आधार बनाकर आते हैं। तेरहवें सर्ग में तो कवि ने श्लेष का चमत्कार बताने में अपनी कलाबाजी का पूरा परिचय दिया है। नल के साथ ही साथ इन्द्रादि देवताओं का श्लिष्ट वर्णन किया गया है। एक पद्य में एक साण पाँचों का वर्णन किया गया है, जहाँ पाँच-पाँच प्रस्तुत अर्थ होते हैं।^३ इन श्लिष्टप्रयोगों में अधिकतर पद्य इतने जटिल हैं कि टीका के बिना समझ में आना कठिन है, पर दो तीन पद्य कुछ सरल कोटि के हैं।^४ इन वर्णनों के विषय में डा० फ्रीड ने यह शङ्का की है कि हमयन्त्री को संस्कृतज्ञ मान लेने पर भी सरस्वती के द्वारा किये गये श्लिष्टवर्णनों को यह बिना टीका की सहायता से कैसे समझ

१. १. ६९,

२. १. ७०,

३. ११. २४।

४. जैसे :—

लोमा नित्तिनि, बलादिममृदराज्यप्राप्त्योपभोगपिनुना दधते सुरागम्।

एतस्य पाणिचरणं तदनेन पत्न्या सार्धं शचीव हरिणा मुदमुदहस्य ॥ (११. ७)

(इन्द्रपद्य) हे नित्तिनि, बल आदि दैत्यों की राज्यसमृद्धि को न सह सजने वाले देवता इस इन्द्र के हाथों और पैरों को नमस्कारादि के लिए धारण करते हैं। इम इन्द्र को पनि बनाकर शची की तरह आनन्द प्राप्त करो।

(नलपद्य) इस नल के हाथों व पैरों में बल, समृद्ध राज्य, अत्यधिक भोग आदि ऐश्वर्य की व्यक्त करने वाली सामुद्रिक रेखाएँ हैं। इमका वरण कर हमको माथ उसी तरह आनन्द करो, जैसे शची इन्द्र के साथ आनन्द करती है।

सकी। निश्चित रूप से इस तरह का शिष्टवर्णन इतिवृत्त की स्वाभाविकता के साथ नहीं खपता। साथ ही इन वर्णनों में श्लेष के समझ भेद का आवश्यकता से अधिक प्रयोग पाठक को उबा देता है। श्रीहर्ष के यमक प्रयोग भी इसी तरह जटिल हैं,^१ पर वही कही स्वा. आए हुए यमक सुन्दर जान पड़ते हैं। (तस्मिन्मनेन सह निविश निविशक वृन्दावने वनविहारकुतूहलानि ॥ ११. १०७)

पण्डितों ने नैपथ्य के पदलालित्य की बड़ी प्रशंसा की है— 'नैपथ्ये पदलालित्यम्'। नि सन्देह श्रीहर्ष में अनुप्रास का चमत्कार उत्कृष्ट कोटि का मिलता है। नैपथ्य में ऐसे पद्य बहुत कम होंगे, जिनमें पदलालित्य न हो। साथ ही श्रीहर्ष में जहाँ शृङ्गारोपयुक्त पदलालित्य मिलता है, वहाँ बीररसोचित पदलालित्य भी बाहरों सगं की राजस्तुतियों में देखा जा सकता है। वैसे सभी सगों में पदलालित्य की उत्कृष्टता देखी जा सकती है, फिर भी एकादश सर्ग में पदलालित्य का अनुपम सौन्दर्य दिखाई पड़ता है। दो पद्य देना पर्याप्त होगा :—

तप्रावनीन्द्रव्यचंदनचंद्रलेपनेपश्यग्व्यवहग्व्यवहप्रवाहम् ।

भालीभरापतदनंगशरानुसारी सरस्य सौरभगगाहत भृङ्गवर्गः ॥ (११. ५)

'उन स्वयंवर में आये हुए राजाओं के चन्दन व कपूर के अङ्गराग की सुगन्ध की लेकर बहनेवाले वायु का मार्ग रोककर, कामदेव के वाणी की तरह अनेक पत्तियों में गिरना हुआ भृङ्गसमूह सुगन्ध का उपभोग कर रहा था।'

उत्तुङ्गमङ्गलमृदङ्गनिनादभङ्गीसर्वानुशादविधिवोषितसाधुषेयाः ।

सोषमज्जः प्लुतपताप्लवभिनिन्धुमंग्ये जनेषु निजताण्डवपण्डितत्वम् ॥ (११. ६)

'कुण्डिनपुरी की प्रासाद-पंक्तिशं वायु के कारण हिलती हुई ध्वजामो के द्वारा लोगों को अपनी नृत्यकुशलता का परिचय दे रही थी। ध्वजाएँ इस तरह हिल रही थी, जैसे सोधपंक्तियाँ स्वयंवर के समय बजाये गए मङ्गल-मृदङ्ग की गम्भीर ध्वनि के अनेक प्रकारों के अनुसार अङ्गादि का सञ्चालन करने की मुद्रि (चतुरता) का प्रदर्शन कर रही हो।'

नैपथ्य के पद्यों में एक से एक बढ़कर पदलालित्य के उदाहरण देखे जा सकते हैं।^२ श्रीहर्ष के समसामयिकों में इस गुण के लिए जयदेव का नाम लिया जा

१. ३० २. ६६, ६७. ७३ ।

२. संस्कृत पण्डितों में यह पद्य श्रीहर्ष के पदलालित्य के लिए बड़ा प्रसिद्ध है :—

देवी पवित्रितवसुभुजवामभगा आनालय पुनरिमां गरिमाभिरामाम् ।

धतरथ निष्कपकृपाणमनाशपाणेः पाणिग्रहादनुगृहाण यणं गुगानाम् ॥

(११. ६६)

सकता है, या फिर बाद के कवियों में पण्डितराज जगन्नाथ का । हिन्दी कवियों में तुलसी, बिहारी तथा पद्याकर पदलालित्य के कुशल प्रयोक्ता हैं । तुलसी का पदलालित्य यदि कहीं देखना हो, तो कवितावली में मिलेगा । नैपथ्य का पदलालित्य नि.सन्देह दमयन्ती की वाणी की तरह 'शृङ्गारभूषारसुधाकर' (२२. ५७) है, जो श्रोता के कर्णकूपों को आप्यापित कर देता है । यह विशेषता श्रीहर्ष की कविता में स्वतः सञ्जीत का गुण सञ्क्रान्त कर देती है ।

श्रीहर्ष अपनी रीति को बँदभी बताते हैं ।^१ पर नैपथ्य में सर्वत्र बँदभी रीति नहीं मिलती । नैपथ्य के कई पद्य गौड़ी की मादृक्क्यता लेकर आते हैं, तो कई बँदभी की सरस कोमलता का प्रदर्शन करते हैं । नैपथ्य के कवि के लिए उसकी रीति कुछ भी हो, हमें उसमें पाञ्चाली के ही लक्षण विशेष दिखाई पड़ते हैं । नैपथ्य की शैली का पाण्डित्य तथा पदलालित्य एक साथ कवि की दार्शनिकता और विलासिता को व्यक्त करता है । श्रीहर्ष की कविता और काव्यशैली दोनों दमयन्ती की ही भाँति 'शृङ्गारसर्गसरित्वङ्गणकुदरी' है । नैपथ्य काव्य के कलापक्ष की कृति है, जहाँ भावपक्ष सर्वथा शीघ्र हो गया है । अलङ्कारप्रदर्शन तथा पाण्डित्यप्रकाशन की तरह कवि ने छन्दःप्रयोग की कुशलता भी व्यक्त की है । पूरा एक सर्ग हरिणी छन्द में है । भाष के खास छन्द १६ हैं, किन्तु नैपथ्य के खास छन्द १९ हैं ।

यद्यपि पिछले लेख के हासकालीन (१३५० ई० के बाद के) काव्यों का खास आदर्श माघ ही रहा है, तथापि दो-एक ऐसे काव्य भी पाये जाते हैं, जिन पर श्रीहर्ष की शैली का प्रभाव जान पड़ता है । अकबर के समय में एक जैन साधु के द्वारा लिखा गया 'हीरसीमाव्य'^२ महाकाव्य नैपथ्य से प्रभावित जान पड़ता है । लेखक के वृद्ध प्रपितामह प० भवानीशङ्करजी ने धूरी के राजाजी पर इसी शैली में एक महाकाव्य लिखा था, जो अभी अप्रकाशित है ।

संस्कृत पण्डितों ने नैपथ्य को महाकाव्यों में अत्यधिक आदर दिया है । कुछ सीमा तक यह आदर अतिशयोक्तिपूर्ण है । किन्तु नैपथ्य महाकाव्य सर्वथा उपेक्षणीय भी नहीं है, विशेष कर उस व्यक्ति के लिए जो महाकाव्यों के कृत्रिम सँजी

(माघ ही) ३०. १. १२, २०. ६६, २. २३, ११. २५, २६, ४१, २२. ७०, १३८, १३९ आदि पद्य ।

१. ३. ११६ और १४. ९१

२. यह काव्य काव्यमाला में प्रकाशित हो चुका है ।

के चरम परिपाक का गवेषणापूर्ण अध्ययन करना चाहता है, साथ ही भारत के अस्त होते हिन्दू सामन्तवाद के दोषक की कुशली ली देखना चाहता है। श्रीहर्ष का काव्य एक ओर मूर्तिपादी कोरे चमत्कारमय काव्यों का सच्चा प्रतिनिधि है, दूसरी ओर सामन्तकालीन भारत के विलासी अभिजातवर्ग का सङ्केत देने में पूर्ण समर्थ।



नाटककार

भास

महाकाव्य श्रव्यकाव्यो की एक कोटि है, और उनसे दृश्यकाव्य (नाटक) में महत्त्वपूर्ण तात्त्विक अन्तर पाया जाता है । महाकाव्यो में पठन-श्रवण के द्वारा रसचर्वाणा होती है, जब कि दृश्यकाव्य अभिनय के द्वारा सामाजिक में रमानुभूति उत्पन्न करते हैं । दृश्यकाव्य का रङ्गमन्त्र बाहर होता है, वह नाटक से भिन्न वस्तु है, जिसकी सहायता के बिना नाटक की सफलता या असफलता का पूरा पता नहीं चल सकता । महाकाव्य का रङ्गमन्त्र अपने आप में होता है, उसकी सफलता या असफलता का वर्णन शैली पर विशेषतः आधृत होती है । यही कारण है, नाटकों की आलोचना में हम ठीक उसी कसौटी को लेकर नहीं चल सकते, जो हमने महाकाव्यों के अध्ययन में अनाई है । संस्कृत के साहित्य में नाटकों (रूपको) का विशाल समूह दिखाई देता है, पर जब नाटकीय अभिनय की कसौटी पर कयना पड़ता है, तो पता चलता है कि संस्कृत के अधिकांश नाटक रङ्गमन्त्र पर सफलतया अभिनीत नहीं हो सकते, और हमें कई नाटकों को दाढ़प-नाटकों की श्रेणी में रखना पड़ता है । नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों का अतः पालन करना, पाँच अव्यवृत्ति, पाँच अवस्था, पाँच मन्थि, चौतुड मन्थरङ्ग या अन्य शास्त्रीय निकृष्टों में कसने से दृश्यकाव्य प्रम बोधार्थक नहीं बन सकता । उसमें प्रभावोत्पादकता सभी संभाव्य हो सकती है, जब कवि (नाटककार) ने रङ्गमन्त्र को ध्यान में रखकर नाटक की रचना की हो । कहना न होगा, संस्कृत साहित्य के ह्यसौमुख काल (६५० — १२५०) के नाटकों में इस दृष्टि से एक-दो ही नाटक सकल सिद्ध होंगे । अपवादरूप में हम विशाखदत्त के मुद्राराक्षस का नाम ले सकते हैं । संस्कृत साहित्य के विकास काल (१०० ई०—६५० ई०) में नि सन्देह कुछ सकल नाटक मिल सकते हैं, जैसा कि हम तत्तद् नाटककार की आलोचना में संकेत करेंगे, और उन नाटककारों की कोटि में सबसे पहले जिनका नाम लिया जा सकता है, वे हैं भास ।

संस्कृत नाटकों का उद्भव कब हुआ—यह प्रश्न अत्यन्त जटिल है, हम इस प्रश्न पर यहाँ संकेत करना आवश्यक नहीं समझते ।^१ यहाँ तो इतना कह देना

१. इस विषय पर हमने धनञ्जय के सार्वलीक दशरूपक की हिन्दी व्याख्या की मूत्रिका में विस्तार से प्रकाश डाला है । देखिये—डॉ० व्यास : हिन्दी दशरूपक—

(चौखम्बा प्रकाशन)

पर्याप्त होगा कि नाटको के बीज, विद्वानों ने वेदों तक में ढूँढ निकाले हैं । रामायण और महाभारत में नर्तको व कुशीलयो का संकेत मिलता है, और पातञ्जल महाभ.प्य में तो स्पष्ट रूप से 'कसवद्य' तथा 'वल्लिवद्यत' नामक दो नाटको का उल्लेख किया गया है । कुछ भी हो, ईसा से पूर्व भारत में नाट्य-कला पूर्णतः विकसित हो चुकी थी । ईसा की प्रथम शती के अन्तिम दिनों में अश्वघोष ने नाटक लिखे थे । तुर्फान में अश्वघोष के शारिपुत्रप्रकरण, तथा अन्य दो नाटको के अवशेष मिले हैं । प्रश्न होना सम्भव है, क्या अश्वघोष ही संस्कृत के सर्वप्रथम नाटककार हैं ? अश्वघोष के नाटको के अवशेषों के आधार पर प्राप्त जानकारी से यही निष्कर्ष होता है कि अश्वघोष सर्वप्रथम नाटककार नहीं थे, और संस्कृत के सर्वप्रथम नाटककार के विषय में हम कुछ भी नहीं जानते । कालिदास को अश्वघोष से पूर्व माननेवाला विद्वानों का दल, सम्भवतः अश्वघोष से पहले कालिदास के नाटको को स्थान देगा, और उससे भी पहले भास को । किन्तु अश्वघोष को भी कालिदास का पश्चात्प्रावी नहीं मानते । जैसा कि हम आगे स्पष्ट करेंगे, भास अश्वघोष के बाद किन्तु कालिदास से पूर्व रहे हैं ।

भास का नाम संस्कृत साहित्य में आत्र से ठीक ४२-४३ वर्ष पूर्व एक समस्या-सा था । कालिदास^१, बाण^२ वाकपतिराज,^३ राजशेखर,^४ जयदेव^५ आदि कई संस्कृत कवियों ने भास की प्रशंसा की थी, किन्तु भास की कोई रचना साहित्य-जगत को उपलब्ध न थी । सन् १९१२-१३ के लगभग द० गणपति शास्त्री ने त्रिवेन्द्रम् में भास के नाम से कुछ नाटको को प्रकाशित किया, जो भास के तेरह नाटकों के नाम से विख्यात हैं । भास के नाम से प्रकाशित इन नाटको की प्रामाणिकता तथा अप्रामाणिकता के विषय में विद्वानों के तीन दल पाये जाते हैं । प्रथम दल के अनुसार ये नाटक निश्चित रूप से भास के ही हैं । इन नाटको की प्रविष्टि (Dramatic Technique), भाषा,

१. भास सौमिल्यकविपुत्रादीनां प्रबन्धः किं कृतोऽयं बहुमानः । (माल. पृ. २)

२. सत्यभारतकृतारम्भेर्नाटकेर्बहुभूमिकैः ।

सपत्न्यैर्यशो लभे मामो देवकुलैरिव ॥ (हर्षचरित)

३. वाकपतिराज ने गजद्वन्द्व में भास को 'जलणमित्र' (जलनमित्र) कहा है ।

४. भासनाटककच्छोर्द्विपञ्चकैः शिरो परीक्षितुम् ।

स्वप्नकास्यदत्तस्य दाहकोऽभूत्त पावकः ॥

५. मामो दासः कविकुलगुरुः कालिदासो विलासः ॥ (प्रसन्नराजपवहार जयदेव)

शंली आदि सभी को देखने से पता चलता है कि ये सब एक ही कवि की रचना हैं, तथा कालिदास के पूर्व की जान पड़ती हैं। इनका रचयिता निश्चित रूप से स्वप्नवासवदत्ता वाला भास ही है। दूसरा दल इन नाटकों को भास की रचना नहीं मानता। उसके मत से इनका रचयिता या तो 'मत्तविलास-प्रहसन' का रचयिता युवराज महेन्द्रविक्रम था, या 'आश्वयंजूडामणि' नाटक का रचयिता शीलभद्र। इन लोगों के मत से ये नाटक सातवीं, आठवीं शती के किसी दाक्षिणात्य कवि की रचनाएँ हैं।^१ प्रो० सिल्वी लेवी, प्रो० वितरनिस्स, और प्रो० सी० जार० देवघर का यही मत है। एक तीसरा मत और है, जिसके अनुसार उपलब्ध १३ नाटक भास के ही हैं, किन्तु जिस रूप में वे मिले हैं, वह उनका संक्षिप्त (Abridged) रङ्गमञ्चोपयुक्त रूप दिखाई पड़ता है।^२ हमे प्रथम मत ही ठीक प्रतीत होता है। अधिकतर विद्वान् इन नाटकों को भास का ही मानते हैं। इन नाटकों को भास का मानने के प्रमाण निम्नलिखित हैं :—

(१) ये सभी नाटक "नान्यस्ते ततः प्रविशन्ति सूत्रधारः" से आरम्भ होते हैं। जब कि बाद के संस्कृत नाटकों में—कालिदास में भी—पहले नान्दी पाठ होता है, तब यह वाक्य पाया जाता है। जब बाण भास के नाटकों को 'सूत्रधारकृतारम्भ' कहता है, तो इसी विशेषता का सङ्केत करता है।

१. बर्नेट के मतानुसार इन नाटकों की रचना पाण्ड्य राजा राजसिंह प्रथम (६७५ ई०) के समय हुई थी।

दे० Barnett : Bulletin of School of Oriental Studies iii, P. 35, 5.0-21.

२. Dasgupta : History of Sanskrit Literature, Vol. I, P. 107-108

इस मत में भी कई उपमन हैं, कुछ लोगों के मत हैं सभी नाटक भास के नाटकों के संक्षिप्त रूप हैं, जो केरल के कवियों या नर्त्यों ने मञ्च के उपयुक्त बना लिये थे। अन्य लोगों के मतानुसार 'स्वप्नवासवदत्तम्' तथा 'प्रतिशा यौगन्धरावणम्' नाम के ही नाटकों के संक्षिप्त या परिवर्तित रूप हैं, जब कि 'दरिद्रचारदत्तम्' नाटक के मृच्छकटिक के आरम्भिक चार अङ्कों का संक्षिप्त रूप है। अन्य नाटकों के रचयिता के विषय में इस मत के माननेवाले विद्वान् अनिश्चित हैं।

दे० Thomas : Journal of Royal Asiatic Society 1928

P. 876 F.F.

(२) इन नाटकों में प्रस्तावना को इस पारिभाषिक शब्दा से व्यवहृत न कर 'स्थापना' कहा गया है ।

(३) अन्य संस्कृत नाटकों की तरह 'स्थापना' में नाटक तथा नाटककार के नाम का सङ्केत नहीं मिलता, जो शास्त्रीय (Classical) संस्कृत नाटकों की परम्परा है । अतः ये नाटक इस परम्परा से पूर्व के हैं ।

(४) प्रत्येक नाटक का भरतवाक्य प्रायः 'इमामपि मही कृत्स्ना राज-सिंहः प्रशास्तु म' से या इस भाव के अन्य पद्य से समाप्त होता है ।

(५) सभी नाटकों में समान सङ्घटना पाई जाती है, तथा कुछ नाटकों के प्रारम्भिक पद्य में मुद्रालङ्कार^१ पाया जाता है ।

(६) इनमें से एक नाटक, स्वप्नवासवदत्तम्, का उल्लेख राजशेखर ने किया है, और उसका वह सङ्केत इस नाटक के इतिवृत्त से मिलता है ।

(७) भास के नाटकों के कई उल्लेख या उद्धरण अलङ्कार ग्रन्थों में भी मिलते हैं । वामन ने स्वप्नवा०, प्रतिज्ञायो०, और चारुदत्त के उदाहरण दिये हैं । भामह ने प्रतिज्ञायो० की आलोचना करते हुए उससे पङ्क्तिर्षा उद्धृत की है । इण्डी ने बालचरित तथा चारुदत्त के 'लिम्पतीव तमोगान्नि धर्पतीबाजनं नभः' आदि पद्य को उदाहृत किया है और अभिनवगुप्त ने 'भारती' (नाट्य-वेदविवृति) तथा 'लोचन' में स्वप्नवासवदत्तम् का उल्लेख किया है और एक पद्य (लोचन में) उद्धृत भी किया है । राजशेखर ने निश्चित रूप से स्वप्न-वासवदत्तम् को भास के नाम से उल्लिखित किया है ।

इनके अतिरिक्त कुछ और भी प्रमाण दिये जा सकते हैं :—

(८) इन नाटकों की संस्कृत शुद्ध शास्त्रीय नहीं है और उनमें कई अपाणिनीय प्रयोग मिलते हैं । उनकी शैली सरल है, तथा कालिदास जैसी स्निग्धता (Polish) लेकर नहीं जाती । इन नाटकों की प्राकृत कालिदास की प्राकृत से पुरानी है ।

(९) इन नाटकों में भरत के नाट्यशास्त्रीय सिद्धान्तों का पूर्णतः

१. जेमे स्वप्नवासवदत्तम् और प्रतिज्ञायोगन्धरावण के निम्नलिखित पद्य :—

उदयनवेन्दुमवर्गामवदत्तावली बलस्य त्वाम् ।

पद्मावतीर्णपूर्णा वसन्तकयौ मुञ्चो यानाम् ॥ स्वप्न० १.१)

पातु वासवदत्ता य महामेनोऽनिवीर्यवान् ।

बलराजस्य नाम्ना न शक्तियोगन्धरावणः ॥ (प्रति० १.१)

निर्वाह नहीं हुआ है। भरत ने जिन दृश्यों को मञ्च पर दिखाने का निवेद्य किया है, उनमें से कई दृश्य इन नाटकों में दिखाये गये हैं। इससे यह स्पष्ट है कि ये नाटक उस काल के हैं, जब भरत के सिद्धान्त पूर्णतः प्रतिष्ठित न हुए थे।

भास का समय

भास की निश्चित तिथि के विषय में हम कुछ नहीं कह सकते। अनुमान होता है, भास दूसरी शती के उत्तरार्ध या तीसरी शती के पूर्वार्ध (१५० ई०- २५० ई०) में रहे होंगे। कुछ विद्वानों की कल्पना है कि भास उज्जयिनी के निवासी थे, और सम्भवतः इसीलिए उदयन की कथा को नाटकों के लिए चुना था। इन्हीं विद्वानों के मत से भास किसी क्षत्रप राजा के आश्रित थे, जिसका सम्बन्ध उनके भरतवाक्य के 'राजसिंह' पद से मिलता है।^१ किंवदन्तियाँ ऐसा भी कहती हैं कि भास जाति से घोड़ी थे, पर इसमें कोई तथ्य नहीं जान पड़ता।

भास के नाटकों के आधार पर इतना कहा जा सकता है कि कवि का जन्म उस समय हुआ था, जब ब्राह्मणधर्म का पुनरुत्थान हो चुका था। भास कालिदास की भाँति ही पौराणिक ब्राह्मणधर्म के पोषक हैं। वे स्वयं अपने नाटकों के कथानक रामायण और महाभारत से भी चूने हैं। भास विष्णु के उपासक जान पड़ते हैं, कालिदास की तरह शिव के भक्त नहीं।

भास की रचना

भास के नाम से जो तेरह नाटक (रूपक) प्राप्त हुए हैं, उन्हें हम दो तरह से वर्गीकृत कर सकते हैं। इनका पहला वर्गीकरण हम नाटकीय संविधान की दृष्टिकोण में रखकर करते हैं, दूसरा इतिवृत्त के मूलस्रोत की दृष्टि में रखकर। हम देखते हैं कि भास के इन रूपकों में कुछ नाटक हैं, कुछ एकांकी। स्वप्नवासवदत्तम्, प्रतिज्ञायोगंधरायण, बालचरित, पञ्चरात्र, प्रतिमा, अभिषेक, अविमारक और दरिद्रचारुदत्त पूरे नाटक हैं, जिसमें क्रमशः ६, ४, ५, ३, २, ६, ६, और ४ अंक पाये जाते हैं। बाकी ५ नाटक - मध्यमव्यायोग, दूतवाक्य, दूतघटोत्कच, कर्णभार और उक्षमङ्ग केवल एक एक अङ्क के रूपक हैं।

१. स्टेन कोनो (Sten Konow) के मतानुसार इन नाटकों का रचयिता-भासक्षत्रप राजा रुद्रसिंह प्रथम (२ रे शती ई०) के राज्यकाल में हुआ था।

दे० Konow : Indian drama. P. 51.

इन्हें हम एकाकी रूपक कह सकते हैं। इतिवृत्त के मूलस्रोत की दृष्टि से भास के नाटकों का वर्गीकरण यो होगा :—

(१) रामायण-नाटक :—प्रतिमा और अभिषेक।

(२) महाभारत नाटक :—बालचरित, पञ्चरात्र, मध्यमव्यायोग, दूत-वाक्य, दूतघटोत्तमच, कर्णधार, उत्पन्न।

(३) उदयन-नाटक :—स्वप्नवासवदत्तम्, प्रतिज्ञायौगन्धरायण।

(४) कल्पित-नाटक :—अविमर्शक और दरिद्रचाणूदत्त। यहाँ इसी क्रम से नाटकों की कथावस्तु का सूक्ष्म सङ्कलन कर देना आवश्यक होगा।

(१) प्रतिमा

इसमें रामचनवास से लेकर रावणवध तक की कथा वर्णित है। इस नाटक में दशरथ की मृत्यु मन्त्र पर ही थलाई गई है। नाटक का नाम 'प्रतिमा' इसलिए पड़ा है, कि अयोध्या के मृत राजाओं की प्रतिमाएँ देवकुल में रक्षित की जाती थीं। ननिहाल से अयोध्या आते हुए भरत को नगर के बाहर देवकुल में दशरथ की 'प्रतिमा' देखकर ही उनकी मृत्यु का अनुमान हो गया था।

(२) अभिषेक

इस नाटक में किष्किन्धा, सुन्दर तथा युद्ध काण्ड की रामायणकथा वर्णित है।

(३) बालचरित

श्रीकृष्णजन्म से लेकर कंसवध तक की कृष्ण के बालचरित की सम्पूर्ण कथा ५ अंकों के नाटक में निबद्ध की गई है।

(४) पञ्चरात्र

इसमें महाभारत की एक कथा को कवि ने कल्पित रूप दे दिया है। दुर्योधन ने यज्ञ के समय आचार्य द्रोण को दान देने की प्रजिता की। द्रोण ने पाण्डवों को आधा राज्य देने की कथा। दुर्योधन ने शकुनि के कहने पर यह भर्त रखी की यदि पाँच रात में पाण्डवों का पता चल गया, तो मैं राज्य दे दूँगा। द्रोण के प्रयत्न से पाण्डवों का विराटनगर में पना चल गया और दुर्योधन ने उन्हें आधा राज्य दे दिया।

(५) मध्यमव्यायोग

इसमें भीम के द्वारा राक्षस से एक ब्राह्मणपुत्र के बचाने की कथा वर्णित है।

(९) दूतवाक्य

महाभारत के युद्ध के पूर्व श्रीकृष्ण पाण्डवों के दूत बनकर कौरवों के पास जाते हैं, यह कथा वर्णित है ।

(१०) दूतघटोत्कच

युद्ध में अभिमन्यु के निधन के बाद श्रीकृष्ण घटोत्कच को दूत बनाकर धृतराष्ट्र और दुर्योधन के पास इसलिए भेजते हैं, कि जो दशा पुत्र के मरने से पाण्डवों की हुई है, वही तुम्हारी भी होगी । यह इतिवृत्त कवि की रस्य की उद्भावना है ।

(८) कर्णभार

ब्राह्मण का रूप धारण कर इन्द्र कर्ण से कवच-तृण्डल मागने आता है, उस कथा को आधार बनाकर नाटक लिखा गया है ।

(९) उरुभंग

भीम और दुर्योधन के गदायुद्ध, तथा दुर्योधन के उरुभङ्ग की कथा है ।

(१०) स्वप्नवासवदत्तम्

यह कौशाम्बी के राजा उदयन की कथा पर आधारित है । उदयन का मन्त्री योगन्धरायण उसकी महिषी वासवदत्ता के लावाणक वन में खल जाने की झूठी खबर उड़ाकर उसे छिपे वेश में मगधराजपुत्री पद्मावती के पास रख देता है । इधर योगन्धरायण की ही बाल से उदयन का विवाह मगधराज बर्षाक की बहिन पद्मावती से हो जाता है । पद्मावती के गृहमें सोया हुआ उदयन स्वप्न में वासवदत्ता को देखता है । वह स्वप्न मयार्थ हो जाता है । इस नाटक में भास ने शुद्ध प्रेम का सुन्दर चित्र अङ्कित किया है ।

(११) प्रतिज्ञायोगन्धरायण

इसमें भी उदयन की ही कथा वर्णित है । इसे हम स्वप्नवासवदत्तम् से पहले का नाटक कह सकते हैं । कौशाम्बीराज उदयन नकली हाथों के छल से महा-सेन — अवन्तिराज — के द्वारा कैद कर लिया जाता है । धीरे-धीरे वह कुमारी वासवदत्ता को वीणा की शिक्षा देने लगता है । दोनों का प्रेम हो जाता है, और योगन्धरायण की सहायता से उदयन वासवदत्ता को लेकर उज्जयिनी से भाग निरलता है ।

(१२) अविमारक

इस नाटक में अविमारक तथा राजा कुन्तिभोज की पुत्री कुरङ्गी के प्रेम

की कहानी है। अविमारक का सङ्केत कामसूत्र में मिलता है। संभवतः अविमारक की कथा भास के समय की लोककथाओं में प्रसिद्ध रही हो। इस नाटक में प्रेम का सुन्दर एवं सरस चित्र है।

(१३) चारुदत्त

इस नाटक की कथा उज्जयिनी के सार्यवाह चारुदत्त और गणिका वसन्तसेना के प्रेम को लेकर निबद्ध की गई है। संभवतः मृच्छकटिककार ने इसी नाटक को आधार बनाकर अपने प्रकरण का पल्लवन किया है। चारुदत्त की कथा का आधार भी लोककथा ही दिखाई देती है। चारुदत्त की कथा जैसी कुछ कथाएँ—किसी ब्राह्मण और गणिका के प्रेम की कथाएँ—गुणद्वय की बृहत्कथा में रही होंगी, ऐसा सङ्केत 'कथासरित्सागर' (सोमदेवकृत) से मिल सकता है, जो 'बडकहा' से अत्यन्त प्रभावित जान पड़ता है।

ऐसा मालूम पड़ता है, भास ने अपने काल की लोककथाओं पर भी नाटक लिखना चाहा होगा। मेरा अनुमान ऐसा है कि स्वप्नवासवदत्ता तथा प्रतिज्ञा नाटक का उद्दयन भी उस काल में कोरा ऐतिहासिक नायक नहीं था। वह लोककथाओं के 'रोमैटिक हीरो' के रूप में प्रसिद्ध हो चुका होगा। भास के समय उद्दयन, अविमारक और चारुदत्त की कहानियाँ बूढ़ी दादी नानियों की कहानियाँ रही होंगी, जैसे आज कई राजकुमारों व सेठ के लड़कों की 'रोमानी' कथाएँ हम सुना करते हैं। ये तीनों मध्यकाल की पद्यावली-कथाओं, या हीर-राज्ञा, डोला-मारू जैसी लोककथाएँ रही हैं, और उद्दयन भी लोक-कथा का आधार ऐतिहासिक घटना भी जान पड़ती है। इस तरह भास के द्वारा उस काल की समस्त कथासम्पत्ति का नाटकीय उपयोग करना, कवि की अद्भुत सूझ का परिचय देता है।

भास का नाटकीय संविधान

भास के नाटकों की कथावस्तु का जो सन्तत रूप रखा गया है उससे स्पष्ट है, कि भास के नाटकों की वस्तु का क्षेत्र विविध है, और यह विविधता भास की प्रतिभा की मौलिकता को व्यक्त करती है। पर इतना होते हुए भी भास के सभी नाटकों में एक-सी नाट्य कुशलता नहीं मिलती। रामायण से सम्बद्ध नाटकों का कथासंविधान बहुत क्षिपिल है, तथा भास की नाटकीय कुशलता का परिचायक नहीं कहा जा सकता, जब की महाभारत से सम्बद्ध नाटकों में भास की प्रतिभा अधिक व्यक्त हुई है। कवि ने महाभारत से सम्बद्ध इतिवृत्तों

में विशेष दिलचस्पी दिखाई है । किन्तु भास को सबसे अधिक सफलता उदयन की 'रोमैन्टिक' कथा से सम्बद्ध नाटकों में मिली है, तथा स्वप्नवासवदत्तम् एव प्रतिज्ञायोग्यधरायण भास के नाटकों में निश्चित रूप से उच्च कोटि के नाटक हैं ।

राम के इतिवृत्त को लेकर लिखे गये दोनो नाटकों—अभिषेक तथा प्रतिभा—में भास ने किसी मौलिक नाटकीय प्रतिभा का प्रदर्शन नहीं किया है । नाटकों के पडने से ऐसा जान पड़ता है कि इनके सविधान में नाटककार ने कौतूहलवृत्ति को उत्पन्न नहीं किया है, जो नाटक की प्रभावात्मकता के लिए अत्यावश्यक है । दोनों नाटकों में रामायण की कथा का ही शुष्क संक्षेप है, जिसे मन्त्र के उप-मुक्त बना दिया गया है । नाटककार ने रामायण की मूल कथा में कुछ परिवर्तन किये हैं किन्तु वे महत्वपूर्ण नहीं हैं । सुग्रीव तथा बाली के द्वन्द्व को दो बार हुआ न बताकर एक बार ही हुआ बताया गया है, तथा राम के द्वारा बिना किसी कारण के बाली का वध करना राम के चरित्र को दोषयुक्त बना देता है ।^१ यहाँ यह कह देना अनावश्यक न होगा कि बाद के संस्कृत नाटककारों ने राम के चरित्र से इस दोष को हटाने के लिए मौलिक उद्भावनाएँ की हैं । भवभूति के महावीरचरित में बाली स्वयं चढ़ाई करने आता है, और युद्ध में मारा जाता है । रामायण में वर्णित ताराविलाप, अभिषेक नाटक में नहीं पाया जाता, तथा नेपथ्य से तारा के रोने की आवाज आती है, पर बाली उसे मन्त्र पर आने से मना कर देता है । वह यह नहीं चाहता की तारा उसे भरते हुये देखे ।^२ बाली की मृगु मन्त्र पर ही दिखाई गई है, जो नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों के विरुद्ध जान पड़ती है । प्रतिभा नाटक का क्षेत्र अभिषेक नाटक की अपेक्षा विशाल है । इस नाटक में कवि ने दो-तीन मौलिक उद्भावनाएँ की हैं । भरत को सीताहरणका पता पहले ही चल जाता है,^३ तथा राम नन्दिप्रभ में ही भरत से राज्यभार संभाल लेते हैं, और उनका अभिषेक भी वही हो जाता है । राज्याभिषेक

१. रामः—इन्मन्, अन्मलं संभ्रमेण । एनदनुधीयते । (चरं मुत्ता) इत् पतिनो बानी । अभिषेक अङ्क १. पृ० ३२५.

२. बाली—शुग्रीव, संवार्धतां स्त्रीजनः । पर्वपतं नाईमि मा द्रष्टुम् ॥

—वही पृ० ३२७.

३. समन्त्रः—सीता मायामुपाश्रित्य रावणेन ततो हता ॥ (११)

के बाद वे अयोध्या के लिए प्रस्थान करते हैं ।^१ इसके साथ ही इक्ष्वाकुवंश के मृत राजाओं की प्रतिमाओं का देवकुल में स्थापित किया जाना भी भास की निजी कल्पना है, जिसका आधार उस काल में प्रचलित राजकीय परम्परा जान पड़ती है ।^२ दोनों के नाटकों के पात्रों का चरित्रचित्रण असफल हुआ है, और ऐसा अनुमान होता है कि ये दोनों नाटक भास की नाट्यकला के आरम्भिक विकास हैं ।

महाभारत तथा कृष्ण सम्बन्धी नाटकों में भास की नाट्यकला विशेष सुन्दर दिखाई देती है । ऐसा प्रतीत होता है, कवि स्वयं कृष्णभक्त था ।^३ मध्यम-व्यायोग तथा दूतघटोत्कच के इतिवृत्त में भास ने नई उद्भासना की है । मध्यमव्यायोग में भीम तथा घटोत्कच का द्रुपद्युद्ध और घटोत्कच के द्वारा भीम को पहचाने बिना हिडिम्बा के पास से जाना इतिवृत्त में 'कौतूहल' का समावेश कर देता है । दूतघटोत्कच में दुर्योधन तथा घटोत्कच के सदाव बीर रस से पूर्ण हैं । कर्णभार के द्वारा कवि ने कर्ण के दानशील चरित्र की उज्ज्वलता प्रदर्शित की है । दूतवाक्य में एक ओर दुर्योधन और दूसरी ओर कृष्ण के चरित्रों के वैषम्य को चित्रित किया गया है । दुर्योधन की दलीलो का, जो भृशूचोड जवाब कृष्ण ने दिया है, वह नाटकीय सवाद की स्वामाविक एव मासिक बना देता है ।^४ श्रीकृष्ण के आयुध—सुदर्शन, कौमोदकी, शार्ङ्ग आदि

१. भरतः—कथं हुनेति । (मोहमुपागतः)— (प्रतिमा—अङ्क ५, पृ० २०६) वही पृ० २९६-९७.

२. वही, अङ्क २ पृ. २७७-७८.

३. कृष्ण की उपासना ईसा पूर्व पहली शती से ही चल रही होगी, और भास के लगभग २०० वर्ष पूर्व ही कृष्ण का रासनैतिक व्यक्तित्व, भारीरों के उत्तम्य 'मोपाल' कृष्ण से मिला दिया गया होगा । यदि भास मचमुच क्षत्रपों के आश्रित थे, तो सम्भवतः क्षत्रप भी कृष्णभक्त रहे होंगे—क्षत्रप विष्णुपवन से, यह तो निश्चित प्रसिद्ध है ।

४. दुर्योधनः—कथं कथं दायादमिति ।

वने पितृव्यो मृगयाप्रसंगतः कृतापराधो मुनिच्छायाभासवान् ।

तदा प्रभृत्येव स दारनिस्पृहः परात्मजानां पितृनां कथंमनेत् ॥ २१ ॥

वासुदेवः—पुराविदं भवन्तं पृच्छामि ।

विचित्रवीर्यो विषयी विपत्तिं क्षयेण यातः पुनरन्विकायाम् ।

भ्यामेन जातो धृतराष्ट्र एष लभेत रान्यं जनकः कथं ते ॥ २२ ॥

(दूतवाक्य. पृ० ४४८)

का मञ्च पर लाना, सम्भवतः कुछ आलोचकों को खटक सकता है, विशेषतः सुदर्शन को एक भूमिमान् मानवी पात्र के रूपा में उपस्थित करना। उद्यमज्ञ में दुर्योधन तथा भीम के गदायुद्ध का वर्णन है, गदायुद्ध में अनोति बरतने के कारण बलराम भीम पर क्रुद्ध हो जाते हैं, किन्तु श्रीकृष्ण के द्वारा शान्त कर दिये जाते हैं। अन्त में अश्वत्थामा के प्रचण्ड चरित्र को उपस्थित कर कवि ने एक मौलिक उद्भावना की है, जो मरते हुए राजा दुर्योधन को पुनः विजय की आशा दिलाता है, तथा पाण्डवों को रात्रियुद्ध में मारने का प्रण करता है। उद्यमज्ञ में भी अभ्येक के वाली की तरह दुर्योधन का देहावसान मञ्च पर ही होता है। दुर्योधन उद्यमज्ञ का नायक नहीं है, उसे प्रतिनाटक ही मानना ठीक होगा, ठीक वैसे ही जैसे भट्ट नारायण के 'विणीसंहार' में। पर उद्यमज्ञ में दुर्योधन का चरित्र अश्लुट करने में कवि पूर्णतः सफल हुआ है। दुर्योधन का चरित्र दुर्गुणों में युक्त होते हुए भी वह सत्रियोचित सम्मान के साथ मृत्यु प्राप्त करता है। पञ्चरात्र के कथानिर्वाह में कवि ने विशेष दिलचस्पी दिखाई है। महाभारत के शिरादपर्व की कथा को कवि ने अपनी कल्पना से नया रूप दे दिया है। दुर्योधन के द्वारा द्रोण के कहने से पाण्डवों को बाधा राज्य देने की प्रतिज्ञा, अभिमन्यु का कीरवो के साथ युद्ध में आना और भीम के द्वारा युद्ध में बन्दी बना लिया जाना, कवि की निजी कल्पनाएँ हैं। पञ्चरात्र में कई नाटकीय दृश्य हैं, किन्तु इतिवृत्त की दृष्टि से वह महाभारत के इतिवृत्त जैसा प्रभावोत्पादक नहीं बन पड़ा है।

बालचरित को इतिवृत्त की दृष्टि से हम पूरा नाटक न कहेंगे। श्रीकृष्ण के बालचरित से सम्बद्ध कई घटनाओं को यहाँ एक साथ रखकर नाटकीय रूप दे दिया गया है। नाटक में कुछ कल्पनाएँ की गई हैं, जैसे कंस के स्वप्न में चाण्डाल भुवतियों का आना, या मञ्च पर राज्यलक्ष्मी और आप का मूर्त पात्रों के रूप में उपस्थित होना,^१ किन्तु इनसे नाटक की प्रभावोत्पादकता नहीं बढ़ी है। दूतवाचन की ही तरह कृष्ण के आयुध यहाँ भी मूर्त रूप में मञ्च पर प्रविष्ट होते हैं, तथा अरिष्ट दैत्य का बँल के रूप में आने पर भी मानवी पात्र की तरह व्यवहार करना खटकता है। डॉ० कौय का अनुमान है, कि अरिष्टनेमि का पात्र मञ्च पर केवल कृत्रिम वेश में ही आता था, और उसकी वक्ति ॥

१. बालचरित—द्वितीय अंक, पृ० ५२५-२८.

सामाजिको को यह कल्पना कर लेनी पड़ती होगी कि वह बेल है ।^१ ठीक यही बात कालिय के पात्र के विषय में कही जा सकती है, जो मन्त्र पर उपस्थित होता है ।^२ डॉ० कीष का मत है कि बालचरित में भास की मौलिक प्रतिभा प्रकट हुई है, किन्तु हमें डॉ० डे का मत विशेष ठीक जँचना है, जो बालचरित को निर्दुष्ट नाटक नहीं मानते । वस्तुतः नाट्यकला की दृष्टि से बालचरित में व्यापारान्विति (Unity of action) का अभाव दिखाई पड़ता है ।

अविमारक की वस्तु किसी लोककथा पर आधारित है । इस नाटक में किसी ऋषि के शाप से राजकुमार अविमारक अन्त्यज के रूप में परिवर्तित हो जाता है । इसी रूप में उसका प्रेम कुतिभोज की पुत्री कुरङ्गी से हो जाता है । पर अविमारक नाटक के नायक के द्वारा दो बार, तथा नायिका के द्वारा एक बार आत्महत्या करने का प्रयत्न कथा की प्रभावोत्पादकता में बाधा डालता है । भास ने प्रतिज्ञायौगन्धरायण की भाँति यहाँ भी विद्रूपक की सञ्ज्ञावना की है, किन्तु अन्त्यज बने नायक के साथ विद्रूपक की सञ्ज्ञाति ठीक बैठती नहीं जान पड़ती । नारद को उपस्थित कर दोनों नायक-नायिका का विवाह करवाना निरर्थक प्रतीत होता है । यद्यपि डॉ० कीष अविमारक को प्रेमकथा के आधार पर निर्मित, सुन्दर नाटक मानते हैं, जिसकी अभिव्यञ्जना तथा घटना अप्रौढ़ है, किन्तु अविमारक में कहीं कहीं इतनी अधिक भावावेशता चित्रित की गई है, कि वह नाटक के सौन्दर्य को विकृत कर देती है । 'दरिद्रचारुदत्त' में चारुदत्त तथा वसन्तसेना के प्रणय का 'रोमानी' वातावरण चित्रित है । चारुदत्त का संकेत हम मृच्छकटिक के सम्बन्ध में आगे के परिच्छेद में करेंगे ।

स्वप्नवासवदत्तम् तथा प्रतिज्ञायौगन्धरायण निश्चित रूप से भास के उच्च कोटि के नाटक हैं । इन दोनों नाटकों में कवि ने उदयन की अर्धतिहासिक कथा को लिया है, जिसे बाद में हर्ष ने भी रत्नावली तथा प्रियदर्शिका नाटिकाओं का आधार बनाया है । प्रतिज्ञायौगन्धरायण में महासेन के द्वारा बन्दी बनाये हुए उदयन के द्वारा वासवदत्ता को भगा ले जाने की कथा है; किन्तु

१. दे० Keith's Sanskrit Drama. p. 106.

(साथ ही) अटिथ्यमः—एष भोः ।

गृह्णाप्रकोटिकिरणैः स्वमिवालिख्यं शश्वोर्वर्धार्यमुपगम्य वृषत्य रूपम् ॥

चुन्दायने सरलितं प्रतिगर्भानमाक्रम्य चतुर्महमवसुखं चरामि ॥ (बाल० ३.५)

२. बालचरित, चतुर्थ अंक पृ० ५४६-४७.

उदयन तथा वासवदत्ता, दोनों ही नाटक के पात्रों के रूप में नहीं आते। नाटक का प्रमुख पात्र योगन्धरायण है, जो अपनी नीति से उदयन को महासेन के यदीगृह में छुड़ाने तथा वासवदत्ता से परिणयन कराने में सफल होता है। विशाखदत्त के मुद्राराक्षस की भाँति प्रतिज्ञा योगन्धरायण भी राजनीतिक चालों से भरा हुआ नाटक है। किन्तु जहाँ मुद्राराक्षस शुद्ध राजनीतिक नाटक है, वहाँ प्रतिज्ञा योगन्धरायणमें उदयन और वासवदत्ता की प्रणयकथा के 'रोमानी' ताने-बाने की बुन दिया गया है। आलोचकों ने प्रतिज्ञा० में कृत्रिम हाथी के छल से उदयन के पकड़े जाने को, उद्धारना को, और महासेन के द्वारा प्रथम तो उदयन का आदर करने, किन्तु बाद में निष्कारण शृङ्खलाबद्ध कर दिये जाने की कल्पना को दोषपूर्ण माना है।^१ इतना होने पर भी, नाटक में योगन्धरायण का स्वामिभक्त चरित्र अत्यधिक प्रभावशाली है, जो स्वामी के लिए प्रत्येक बलिदान करने की प्रस्तुत है। महासेन प्रद्योत के राजमवन का दृश्य, तथा तृतीय अंक का मिथूपक और उन्मत्तक का वार्तालाप नाटक को मनोरञ्जक बनाने में सहायता करता है।

स्वप्नवासवदत्तम् का घटनाचक्र विशेष कुशलता से निबद्ध किया गया है। इनमें कार्यान्विति का पूर्ण ध्यान रखा गया है, तथा प्रभावार्थमकता पूर्णतः पाई जाती है। कवि ने लोककथा को लेकर अपने ढङ्ग से सजाया है। नाटक की दोनों नायिकाओं—वासवदत्ता और पद्मावती—के चरित्रों को स्पष्टरूप से निजी व्यक्तित्व दिया गया है। हर्ष की नाटिकाओं का विलासी उदयन यहाँ अधिक गम्भीर रूप लेकर आता है। हर्ष का उदयन दक्षिण होते हुए भी शठ तथा घूर्त विशेष जान पड़ता है। भास के स्वप्नवासवदत्तम् का उदयन पूर्णतः दक्षिण है। वह वासवदत्ता के जल जाने पर भी उसे नहीं भूल पाता। वासवदत्ता के चरित्र को चित्रित करने में कवि ने बड़ी सावधानी और कुशलता सरती है। वासवदत्ता अपनी वास्तविकता को छिपाकर अपने पति के पराक्रम के लिए अपूर्ण त्याग करती है। योगन्धरायण के कहने से वह अपने को आग में जलने की खबर फैलाकर मगधराज दर्शक के अन्तःपुर में पद्मावती के पास

१. नकली हाथी की कल्पना को गामह ने दोष माना है, क्योंकि जब उदयन को हस्ति विषा में कुशल माना गया है, तो वह नकली हाथी के पोखे में कैसे आ सकता था। (भास ४.४०) पर लोककथाओं में ऐसा चलता है, इसे मानने पर संभवतः भास की उद्भावना दोषयुक्त न दिखाई पड़ेगी।

रहना स्वीकार करती है, तथा पद्मावती के साथ उदयन का विवाह होने देती है। यही नहीं, वह अपने आपको उदयन के समस्त प्रबल होने से बचती है। नाटक अत्यधिक भावात्मक है, किन्तु कवि ने यहाँ अविमरक की तरह 'मेलोड्रामेटिक' तत्त्व का समावेश न कर, नाटक की प्रभावोत्पादकता को अधुण बनाये रखा है। वैसे वासवदत्ता के न मरने का पता सामाजिकों को आरम्भ में ही चल जाता है, जो नाटक की कुतूहलवृत्ति को समाप्त कर देता है। पर ऐसा भी माना जा सकता है कि नाटककार स्वयं 'वासवदत्ता जली नहीं है' इस भावना को सामाजिकों में आरम्भ से ही उत्पन्न कर देना चाहता है, और यहाँ वह 'नाटकीय आश्चर्य' (Dramatic Surprise) के ह्यार्थ पर 'नाटकीय अपेक्षा' (Dramatic Expectation) की योजना करता जान पड़ता है। यद्यपि स्वप्नवासवदत्तम् का नाटकीय संविधान प्रौढ़ नहीं है, तथापि इसके निर्वाह से नाटककार का महान् व्यक्तित्व प्रकट होता है। राजशेखर का यह कहना कि 'भास के नाटको को परीक्षायं (आलोचना की) अग्नि में फेंके जाने पर, स्वप्नवासवदत्तम् न जलाया जा सका'^१ उचित जान पड़ता है। राजशेखर की इन पक्तियों से स्वप्नवासवदत्तम् में रानी के जलने की झूठी खबर उड़ाने की भी व्यञ्जना होती है।

भास का कवित्व

संस्कृत नाटको का खास लक्ष्य चरित्र का अन्तर्द्वन्द्व बताना न होकर, रसानुभूति उत्पन्न करना होता है। यही कारण है, संस्कृत नाटको में काव्यत्व अत्यधिक पाया जाता है। आज के यथार्थवादी नाटककारों से—जिन पर इब्सन या गार्सिनकी का प्रभाव पड़ा है—पुराने नाटको की पद्धति सर्वथा भिन्न है। स्वयं शेक्सपियर के नाटक भी काव्यत्व से भरे पड़े हैं। संस्कृत के नाटको में काव्यत्व खास गुण है, और ह्रासोन्मुख काल में तो यह काव्यत्व इतना अधिक बढ़ गया है कि नाटक अपने स्वत्व को खो बैठे हैं। नाटक में काव्य का समावेश करना बुरा नहीं है, किन्तु नाटक का स्वयं का गुण—घटनाचक्र की गत्यात्मकता, नाटकीय कुतूहल, दृश्यों का स्वाभाविक विनियोग और सामाजिक-गत प्रभाव—उसके द्वारा क्षुण्ण न बना दिया जाय, इसका ध्यान रखना ही

१. भासनाटकचक्रेऽपिच्छेकैः क्षिप्ते परीक्षितम् ।

स्वप्नवासवदत्तस्य दाहकोऽभून् पावकः ॥

—राजशेखर

नाटककार की सफलता है। नाटककार को कवि के भावावेश में ठीक उसी मात्रा में बढ़ना ठीक नहीं, जैसा प्रबन्ध कवि में पाया जाता है। कालिदास के नाटकों में नाटकीयता तथा कविता का, जो सन्तुलन मिलता है, वह संस्कृत के किसी नाटक में नहीं। भवभूति केवल कविता के गहव में वह जाते हैं। वैसे मृच्छकटिक, मुद्राराक्षस, हर्ष की नाटिकाएँ आदि में भी कविता ने नाटकीयता को क्षुण्ण नहीं किया है। भास का कवित्व सदा नाटकीयता का सहायक बनकर आता है। भास के कवित्वपूर्ण पद्य ऊपर से जोड़े हुए नहीं दिखाई देते। वे नाटकीय घटनाचक्र को गति देने में सहायता करते हैं। भास के संवादों की सरल भाषा, जिसमें प्राक्-समासान्तपदों का प्रयोग नहीं के बराबर हुआ है, और पद्यों की प्रसङ्गानुकूल भावात्मकता नाटकों की प्रभावोत्पादकता में हाथ बँटाती है।

कवि की दृष्टि से भास से अश्ववोप अधिक प्रौढ़ दिखाई देते हैं। सम्भवतः भास का प्रमुख लक्ष्य नाटकीय योजना था। भास की शैली प्रभावगुणयुक्त है, किन्तु बीर रस के वर्णनों में वह ओज का भी प्रदर्शन करती है। भास शृंगार और बीर रस की व्यञ्जना करने में सफल हुए हैं। भास की कवित्व शैली के दो तीन उदाहरण दे देना पर्याप्त होगा।

कामेनोज्जयिनीं गते मयि तदा कामप्यवस्थां गते,

दृष्ट्वा स्थैरमवन्तिराजतनयां पञ्चोपवः पातितः ।

तैरद्यापि सत्पत्यमेव हृदयं भूयश्च विद्धा वयं

पथैर्धुर्मदनी यदा कथमयं पथः शरः पातितः ॥ (स्वप्न० ४.१)

जब मैं उज्जयिनी में था, तो अवन्तिराज की पुत्री (वासवदत्ता) को देखकर किसी विशेष अवस्था को प्राप्त हो गया था, कामदेव ने मुझे एक साथ पाँचों बाणों से वेध दिया था। उन बाणों का घाव आज भी हृदय में बना हुआ है, और अब वासवदत्ता के वियोगरूपी बाण से फिर हमें वेध दिया गया है। यदि कामदेव के पास केवल पाँच ही बाण हैं, तो पाँच बाण तो वह पहले ही फेंक चुका था, जो अभी भी हृदय से निकले नहीं हैं, फिर यह छठा बाण उगने कहाँ से मारा है?’

सलबिलुलितमौलिः श्लोभताम्रायताशो, भ्रमरमुखविदग्धां किञ्चिदुत्कृष्य मालाम् ।
असिततनुविलम्बिबलस्तबहस्त्रनुर्यां सितितलमवतीर्णः पारिवेयोऽव चन्द्रः ॥

(उदमंग० २६)

‘देखो, ये बलराम चले आ रहे हैं। क्रोध के कारण इनकी लम्बी-लम्बी आँखें लाल हो गई हैं, और सिरांतेजी हिल रहा है। इनके गले में पड़ी माला की मुगन्य से भँवरे उनके आसपास मँडराकर उसे काट रहे हैं, और भँवरों को हटाने के लिए इन्होंने माला को कुछ टेढ़ा कर लिया है। ये अपने नीले वस्त्र को, जो जमीन पर लटक रहा है, समेटते हुए आ रहे हैं, और ऐसा दिखाई देता है, जैसे परिवेष (मण्डल) से युक्त चन्द्रमा ही पृथ्वीतल पर अवतीर्ण हो गया हो।’

इन दोनों भावों से भिन्न भाव की अभिव्यञ्जना निम्न पद्य में देखिये, जहाँ लक्ष्यप्राप्ति के लिए उत्साह और कष्टसहनसमता पर जोर दिया गया है।

काष्ठादग्निर्जायते भक्ष्यमानाद् भूमिस्तोयं शन्यमाना इवाति ।

सौरसाहतां वासपसाध्वं जराणां मार्गारब्धाः सर्ववत्साः फलन्ति ॥

(प्रतिज्ञा० १.१८)

‘काष्ठ के मन्थन करने पर अग्नि पैदा होती है, पृथ्वी खोदे जाने पर ही जल पैदा है। उत्साही व्यक्तियों के लिए कोई भी वस्तु असध्य नहीं है। कार्य को आरम्भ करने पर ही उनके सारे लक्ष्य फलीभूत हो जाते हैं।’

प्रकृति वर्णन की निम्न स्वाभाविक और अनलकृत शैली देखिये :—

लगा वासोपेताः तलिलमवगाढो मुनिवनः

प्रदीप्तोऽग्निर्भाति प्रविचरति धूमो मुनिवनम् ।

परिभ्रष्टो ब्रूताश्चिरपि च संलक्ष्णकिरणो

रथं श्यावर्षाक्षी प्रविशति शनैरस्तदिल्लरम् ॥ (स्वप्न० १.१६)

‘सूर्यकाल हो रहा है। पक्षी अपने नीलों की ओर चले गये हैं। मुनियों ने जलाशय में स्नान कर लिया है। शर्यकालीन अग्निहोत्र के लिए जलाई गई अग्नि मुशोभित हो रही है, और उसका धुआँ मुनिवन में फैल रहा है। सूर्य भी रथ से उतर गया है, उसने अपनी किरणें समेट ली हैं, और रथ को लौटाकर वह धीरे-धीरे अस्तावल की ओर प्रविष्ट हो रहा है।’

अधिमारक के निम्न सरस पद्य की शैली विह्वल की शोर-आगिका के पद्यों की याद दिला देती है^१ :—

^१ अद्यापिनामविगणय्य कृपापरार्थं मां पादमूलवर्तिनं सहसा गच्छन्तीम् ।

वस्त्राब्रजं मम कराग्रिब्रमाक्षिपन्ती मा मेति रोगपरं नुवन्ती स्मरानि ॥

(चौरपंचाशिका)

अद्यापि हस्तिकरशीकरशीतश्रीं वालां भवाकुल विलोलविषादनेत्राम् ।
स्वप्नेषु नित्यमुपलभ्य पुनर्विबोधे जातिस्मरः प्रथमज्जातिमिव स्मरामि ॥

(अविमारक २.१)

अविमारक कुरङ्गी के प्रथम दर्शन को याद करता हुआ कह रहा है । मैं आज भी उस सुन्दरी का स्मरण कर रहा हूँ, जो हथी की सूँठ से छोड़े गये जलबिन्दुओं से भीग गई थी और हाथों के डर से त्रिषकी आँखें भय से ध्याकुल, चञ्चल तथा दुःखपूर्ण दिखाई देती थी । मैं उसे आज भी इसी तरह याद कर रहा हूँ, जैसे कोई व्यक्ति किसी वस्तु को स्वप्न में देखकर जगने पर उसे याद करता है । अथवा जैसे मैं स्वयं (शाप से अन्याय होने के पूर्व की) अपनी पुरानी जाति को प्रतिदिन स्वप्न में प्राप्त कर जगने पर अपनी इस पुरानी जाति की याद किया करता हूँ ।

इस पद्य में कुरङ्गी के पूर्वानुभूत दर्शन की स्मरणगत अनुभूति के लिए, जिस उपमा का प्रयोग किया गया है, वह कवि की मनोवैज्ञानिक सूझ का सङ्केत करती है । भास की कविता कालिदास की तरह उतनी प्रौढ़ भले ही न हो, किन्तु उसने कवित्व की पर्याप्त मात्रा बिखाई देती है ।

भास की भाषा एवं प्राकृत

भास की संस्कृत में कई अपाणिनीय प्रयोग मिल जाते हैं । कई सन्धिवां अशुद्ध हैं, यथा—अवन्याधिपतेः (पृ. ३९), तमोषम् (पृ. ३१६), विगाह्य उल । (पृ. ५२६) । कई स्थानों पर परस्मैपद तथा आत्मनेपद के प्रयोगों में अपाणिनीयता दिखाई देती है, यथा.—आपृश्यामि भवन्ती (पृ. ११), इहोप-लप्स्यति चिरं (पृ. ४६२), कवमगणितपूर्वं द्रक्ष्यते तं नरेन्द्रः (पृ. ६७), गमिष्ये बिबुधावासम् (पृ. ५५७), कर्षमाणः (पृ. ५०५), रत्नमाणा (पृ. ५१४), प्रतिगर्जमान । पृ. ५४०) । इनमें कई प्रयोग तो छन्द की सुविधा के कारण किए गए हैं । डॉ० कीथ का कहना है कि भास के इन प्रयोगों पर सम्भवतः रामायण तथा महाभारत के आर्य प्रयोगों का प्रभाव है ।

भास के नाटकों की प्राकृत प्रायः शौरसेनी है । दूतवाक्य के अतिरिक्त अन्य सभी नाटकों में प्राकृत का प्रयोग पाया जाता है । मागधी का प्रयोग प्रतिज्ञा, चाक्षदस, बालघरित, पञ्चरात्र तथा कर्मभार में हुआ है । भास की शौरसेनी से ऐसा पता चलता है कि वह अश्वघोष तथा कालिदास के बीच की

स्थिति का सङ्केत करती है। अश्वघोष की प्राकृत में अघोष अल्पप्राण ध्वनिपां सघोष अल्पप्राण नहीं होतीं, भास की प्राकृत में ट और त क्रमशः ड और द हो जाते हैं।^१ अश्वघोष की प्राकृत में स्वरमध्य म व्यञ्जन लुप्त नहीं होते, जब कि भास में स्वरमध्य क, ग, च, ज, त, द, प, ब, व, य का लोप हो जाता है,^२ यद्यपि यह लोप कालिदास की अपेक्षा कम पाया जाता है। महाप्राण घ, ष, य, घ, फ, भ भास की प्राकृत में ह हो जाते हैं,^३ अश्वघोष में ये अपरिवर्तित बने रहते हैं। संस्कृत में कालिदास की प्राकृत में ण मिलता है, अश्वघोष में छः; किन्तु भास की प्राकृत में इसका कभी ती छत्र रूप मिलता है, कभी ण। संस्कृत 'वय' का रूप अश्वघोष में अपरिवर्तित रहता है, कालिदास में इसका 'अम्हे' रूप मिलता है। भास की प्राकृत में ये दोनों रूप पाए जाते हैं, साथ ही 'वज' रूप भी मिलता है। अरमद् शब्द के पठ्ठी बहुवचन में भास में अम्हाम, अम्हान् दोनों रूप मिलते हैं, अश्वघोष में अम्हाक रूप मिलता है।

भास की मागधी तथा मगधमागधी (जो केवल वर्णभार के ह्रस्व के द्वारा व्यवहृत होती है) में हमें दो रूप मिलते हैं। वालचरित तथा पञ्चरात्र में घ और ओ ध्वनि पाई जाती है, प्रतिज्ञा और चारदत्त में ज और ए। मागधी में 'अह' के लिए 'अहके' का प्रयोग पाया जाता है।

भास और रङ्गमञ्च

भास के नाटक रङ्गमञ्च के उपयुक्त हैं। उनके नाटक बाद के संस्कृत नाटकों की तरह विज्ञाप लगे नहीं हैं। पदों का प्रयोग, संवादों की योजना अस्वाभाविक नहीं है, जिससे सामाजिक ठव जाय। पटनाचक्र की दृष्टि से महाभारत, उदयन तथा प्रणयकथावाले नाटक रङ्गमञ्च पर खेले जा सकते हैं। बाली, दुर्गोष्ठन, कस आदि का मञ्चपर वध सम्भव कुछ लोगों को बुरा मालूम दे, पर ऐसा जान पड़ता है, भास पापी (कूर) पात्रों की मृत्यु को मञ्च पर दिखाना बुरा नहीं समझते, क्योंकि उससे सामाजिकों पर कोई बुरा प्रभाव नहीं पड़ता। अरिष्ट, कालिय, कात्यायनीदेवी, वृष्ण तथा देवी के आयुधों का

१. मित्रिश (पृ. २१७), ठाविदी (पृ. २१५), पट्टिहार उवद्धिदा (पृ. ४८) आदि।

२. आञ्जुअर्थ - (पृ. २१७), मिथुअर्थ (पृ. १९), मोदअर्थअर्थ (पृ. २०), आदि।

३. विद्या (पृ. ७०), बहिमुखी गच्छ (पृ. ८८)।

मूर्तरूप में मञ्च पर लाया जाना, और राज्यलक्ष्मी तथा शाप का मानवी रूप में आना, कुछ अस्वरता है। अच्छा होता, कवि इन्हें मञ्च पर न लाकर इनकी सूचना भर दे देता। दृश्ययोजना की दृष्टि से भास में ऐसी कुछ त्रुटियाँ मिल जायेंगी। यदि ऐसे दृश्यों में कुछ आवश्यक परिवर्तन कर दिये जायें, तो ये नाटक खेले जा सकते हैं। भास के कुछ नाटकों में बीच-बीच में सङ्गीत और नृत्य का समायोग किया गया है। बालचरित के तृतीय अङ्क में हल्लीशक नृत्य की योजना की गई है, जिसमें गोप और गोपिकाएँ भाग लेती हैं। ऐसे ही एक नृत्य की योजना पञ्चरात्र के द्वितीय अङ्क में की गई है। अभिषेक नाटक में गधर्व और अप्सराओं की विष्णु-स्तुति के द्वारा सङ्गीत का भी विनियोग किया गया है।

भास और कालिदास

कालिदास ने स्वयं मालविकाग्निमित्र की प्रस्तावना में भास का नाम आदर के साथ लिया है। अतः भास के नाटकों का कालिदास की नाटककला पर प्रभाव होगा सभ्य है। जब हम भास तथा कालिदास के नाटकीय सविधान की तुलना करते हैं, तो यह धारणा अत्यधिक पुष्ट हो जाती है। दोनों नाटककारों में कई समानताएँ दिखाई देती हैं। यह दूसरी बात है कि कालिदास की नाटकीय प्रतिभा ने भास की वस्तुसघटना को लेकर नया रूप, नई स्निग्धता दे दी है, और उसमें अधिक कलात्मक संकान्त कर दी है, किन्तु कालिदास के प्रति भास का ऋण असंदिग्ध है।

शकुन्तल के प्रथम अङ्क में शकुन्तला को बल्कल की वेशमूला में देखकर राजा कहता है—‘इयमधिकमनोशा बल्कलेनापि तन्वी, किमिव हि मधुराणां मग्नन नाकृतीनाम् ।’ इसी भाव को भास के प्रतिमानाटक (प्रथम अङ्क) में भी देखा जा सकता है, जहाँ सीता को बल्कल धारण करते देखकर उसकी सखी कहती है—सम्भ्रमोहणीञ्च सख्यं नाम ।^१ दोनों स्थलों को देखने से पता चलता है कि कालिदास की नाटकीय योजना विशेष सुन्दर है। शकुन्तला नाटक के प्रथम अङ्क में शकुन्तला के द्वारा वनपादपों को सींचे जाने वाले दृश्य^२ पर प्रतिमानाटक के पञ्चम अङ्क का प्रभाव है, जहाँ सीता के द्वारा वनपादपों को सींचे जाते देखकर राम सीता के सीकुमार्य के अनुचित उपयोग के विषय में

१. प्रतिमा (पृ० २५३)

२. शकुन्तल (१.१६)

विनित होते हैं।^१ उसी नाटक के पञ्चम अङ्क में राम सीता से विन्ध्य के हरिणों, पादपों, लताओं सभी से विदा लेने को कहते हैं, क्योंकि वे हिमालय के वन में रहने के लिए वहाँ से प्रस्थित होना चाहते हैं।^२ शाकुन्तल में आर्यम से विदा होते हुए शकुन्तला से कण्व अन्तिम धारवन के साथियों-पादप, लतादि-से विदा लेने को कहते हैं। यही नहीं, हरिणों के लिए प्रतिमा नाटक में 'पुत्रकृतकाम्' कहा गया है, तो शाकुन्तल के चतुर्थ अङ्क में भी हरिण को 'पुत्रकृतक' ही कहा गया है।^३

शाकुन्तल के प्रथम अङ्क का तपोवन वर्णन और अनुमूपा के प्रति राजा के वचन 'भवतीना मुनूतपेव धिरा कृतं आतिथ्यं' स्वर्गवासवदत्तम् के प्रथम अङ्क के तपोवनवर्णन तथा तापसी के द्वार किए गए वासवदत्ता के आतिथ्य की याद दिलाते हैं। कुछ विद्वानों ने शाकुन्तल में दुर्वास के शाप वाली कल्पना पर भी अविमारक वाले शाप की नाटकीय संघटना का प्रभाव माना है, किन्तु इतनी दूरारूढ कल्पना हमें नहीं जँघती।

कालिदास की नाटकीय योजना जिस रूप में आज हमें मिलती है, वह निश्चित रूप से भास से भिन्न है। भास के नाटकों में नादीपाठ नहीं पाया जाता, किन्तु कालिदास के नाटकों में नादीपाठ पाया जाता है। वैसे दक्षिण से प्राप्त कालिदास के विक्रमोर्वशीय की कुछ प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों में मङ्गलावरण नादीपाठ के रूप में न होकर 'नान्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रघाट' के बाद में पाया जाता है। पर इस बिन्दु पर कोई निश्चित धारणा बनाना संभव नहीं। यह तो निश्चित है कि कालिदास भास की अपेक्षा भरत के नाट्यशास्त्रीय सिद्धान्तों से अधिक प्रभावित हैं।

१. यास्याः करः श्राम्यन्ति दर्पणेऽपि स नीति रोदं कर्त्तव्यं वहन्त्याः ।

कष्टं वनं स्वीजनसुखमार्थं मम लताभिः कठिनीकरोति ॥ (प्रतिमा० ५.३)

२. आर्यश्च पुत्रकृतकाम् हरिणान् द्रुमांश्च विन्ध्यं वनं तव सखीर्देविता लनाथ ।
वल्ग्वामि तेषु हिमवद्गिरिकान्तेषु दीप्तेरिवोपधिवनेरुपरजितेषु ॥ प्रतिमा ५.११

३. यस्य स्वया न गवितोषणनिद्रुदोनां तैर्ध न्यधिच्यत मुखे कुशमचिरिदे ।
दयामा मुष्टिपरिवर्धितको जहानि मोर्ध्वं न पुत्रकृतकः पदवीं मृगस्ते ॥

(शाकु० ४. १३)

चाहे भास की नाट्यकला में हमें संस्कृत नाट्यकला का प्रौढरूप न मिले, किन्तु भास की नाट्यकला उस कृत्रिमता से मुक्त है, जिसने बाद के संस्कृत नाटकों को नाम भर के लिए दृश्यकाव्य बना दिया था । इस दृष्टि से भास के नाटक मन्त्रोप दृष्टिकोण को लेकर आते जान पड़ते हैं, जिन्होंने कालिदास के नाटकों की सफलता के लिए पृष्ठभूमि तैयार की है ।

महाकवि कालिदास की नाट्यकला

कालिदास के पूर्व की नाट्यपरम्परा का सन्देह हम भास की नाट्यकला पर लिखते समय कर आये हैं। इस परम्परा से इतना सच्चे तो मिल ही जाता है कि कालिदास के हाथों में नाट्यकला उस समय आई जब वह समृद्ध हो रही थी, और उसे किसी महान् कलाकार के अन्तिम स्पर्श की आवश्यकता थी। भास के नाटक—यदि वे मूलतः इसी रूप में थे, तो—रोक्सपियर के पूर्व के 'मोरेलिटी' तथा 'मिरेकल' रूपकों (प्लेज) की तरह कलात्मक रमणीयता से रहित हैं, न उनमें कथावस्तु का नाटकीय ढङ्ग का प्रौढ़ संविधान मिलता है, न पात्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण, न काव्य की अतीव उदात्त भङ्गिमा ही। रोक्सपियर के नाटकों में ही सर्वप्रथम हमें एलिजाबेथियन काल की साहित्यिक समृद्धि का पता लगता है, जिसने कविता और नाट्यकला का अपूर्व समन्वय कर आगल साहित्य को नाटकों की अभिनव पटति दी। संस्कृत के नाटक साहित्य में ठीक यही महत्त्व कालिदास का है। कहा जाता है कि रोक्सपियर प्रथमतः नाटककार हैं, बाद में कवि, किन्तु कई आगल आलोचक रोक्सपियर को आगल साहित्य का सबसे बड़ा कवि भी मानते हैं, और इस प्रकार रोक्सपियर आगल साहित्य का सबसे बड़ा नाटककार तथा कवि दोनों हैं। कालिदास को, कई आलोचक प्रमुखतः कवि मानते हैं, नाटककार नहीं। किन्तु यह मत ध्रान्त प्रतीत होता है। कालिदास के विक्रमोर्वशीय तथा अभिज्ञानशाकुन्तल की कथा-वस्तु का विनियोग (Handling of plot) इस बात का प्रमाण है, कि कालिदास कवि ही नहीं हैं, वे जीवन के गत्यात्मक चित्र का नाटकीय निर्वाह करने में भी उतने ही कुशल हैं। जहाँ तक नाटकीय कथावस्तु की गत्यात्मकता का प्रश्न है, कालिदास के साथ हम केवल षूद्रक के मृच्छकटिक और दिशाखदत्त के मुद्राराक्षस का ही नाम ले सकते हैं। भवभूति, जिन्हें संस्कृत पण्डितों ने इतना महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है, इस दृष्टि से असफल सिद्ध हो जाते हैं। भवभूति निश्चितरूप से कवि हैं, पर नाटकीय दृष्टि से उन्हें सफल नाटककार नहीं कहा जा सकता। कालिदास ने अपने कवित्व के चारों ओर नाटकीय कथावस्तु को कहीं भी आक्रान्त नहीं किया है। हम देखते हैं, विक्रमोर्वशीय के

चतुर्यं अद्भुताली पुरुरवा की भावात्मक उत्क्रिया भी नाटकीय प्रसङ्ग के उपयुक्त है, क्योंकि वहाँ पुरुरवा की विक्षिप्त दशा का संकेत देना कवि का अभीष्ट है। भवमूर्ति या मुरारि की तरह कालिदास ने कहीं भी भावात्मकता या पाण्डित्य के बाँध के द्वारा कथा की सरिता के प्रवाह को नहीं रोका है। इसी तरह कालिदास के सवाद भी, जैसा कि हम देखेंगे, इतने स्वाभाविक है कि वे स्वयं कथा को आगे बढ़ाने में सहायक सिद्ध होते हैं।

सहित्यिकी के सम्मुख महाकवि कालिदास के तीन नाटक अवतरित होते हैं—(१) मालविकाग्निमित्र, (२) विक्रमोर्वशीय, तथा (३) अभिज्ञानशाकुन्तल। कालिदास की नाट्यकला निर्दिष्ट क्रम में ही विकसित हुई है, इसका संकेत हम पहले कर आये हैं। मालविकाग्निमित्र कवि की नाट्यकला का अंकुर है, विक्रमोर्वशीय में वह पुष्पित हुई है, तथा अभिज्ञानशाकुन्तल के रूप में वह समस्त संस्कृत नाट्यकला के मधुरतम फल के रूप में परिणत हुई है। मालविकाग्निमित्र की रचना कवि की सर्वप्रथम रचना है, तथा नया कवि कुछ संक्षोभ के साथ अपनी कला का प्रदर्शन करता है, पर उसे संतोष इस बात का है कि कोई काव्य केवल नये होने के कारण ही बुद्ध या गहित नहीं हो जाता (न चापि काव्य नवमित्यवयम्)।

(१) मालविकाग्निमित्र

नान्दीपाठ में शिव की वन्दना के बाद यह नाटक आरंभ होता है। प्रस्तावना में सूत्रधार बताता है कि आज कालिदासरचित मालविकाग्निमित्र नाटक का अभिनय किया जायगा। पारिपाश्विक नये कवि कालिदास की कृति की अपेक्षा भास, सीमिल्ल तथा कविपुत्र जैसे उच्चप्रतिष्ठ नाटककारों की कला का प्रदर्शन विशेष ठीक समझता है, पर सूत्रधार यह कहता है कि हर एक पुरानी कविता उच्चकोटि की नहीं होती, और न हर एक नई कविता बुरी ही। सज्जन व्यक्तियों का यह स्वभाव है कि प्रत्येक वस्तु की बुद्धि की तुला पर परीक्षित कर अच्छी वस्तु का प्रयोग करते हैं, जब कि मूर्ख व्यक्ति दूसरे के ज्ञान पर निर्भर रहते हैं,^१ और यही महादेवी धारिणी की दो सेविकाओं के प्रवेश की सूचना देकर वह चला जाता है। नाटक की कथावस्तु इसके बाद से आरम्भ होती है।

१. पुराणमित्येन न साधु सर्वं न चापि काव्यं नवमित्यवयम्।

सन्तः परीक्ष्यान्वतरत् भजन्ते मूढः परप्रत्ययनेयबुद्धिः ॥ (माल० १. २)

पहला बंक मिश्रविष्कम्भक से आरम्भ होता है। इसमें सर्वप्रथम महादेवी धारिणी की दो दासियाँ वकुलावलिका तथा कौमुदिका आकर इस बात का सङ्केत देती हैं, कि महादेवी धारिणी मालविका को राजा की दृष्टि से दियाना चाहती है कि कहीं राजा अग्निमित्र उस पर अनुरक्त न हो जाय। एक दिन राजा देवी के चित्र में मालविका का चित्र भी देख लेंगे हैं, तथा उसके बारे में पूछने पर कुमारी (राजकुमारी) वसुन्धरा की बालमुल्लस प्रकृति इस बात का सङ्केत कर देती है कि उसका नाम मालविका है। यहीं एक तीसरा पात्र और प्रवेश करता है—गणदास। गणदास के प्रवेश पर यह पता चलता है कि धारिणी ने मालविका को अपने विश्वासपात्र नाट्यपाचार्य गणदास के पास सज्जोद तथा नृत्य की शिक्षा देने के लिए रख दिया है, और वह बड़ी कुशलता से नृत्य की प्रायोगिक शिक्षा ग्रहण कर रही है।

प्रथम अङ्क इस विष्कम्भक के बाद आरम्भ होता है, जहाँ पूर्वपाठित मूक्य भूष के बाद राजा अग्निमित्र मञ्च पर प्रवेश करते हैं, तथा विदूषक के आने की बड़ी देरनी से प्रतीक्षा कर रहे हैं। विदूषक उनका नमस्तेहूय है, और ऐसा अनुमान होता है कि वह उनके किसी कार्य की चिन्ता में किसी दूसरे (रति के) सन्धिविग्रह की चिन्ता में, इधर-उधर गया है। तब राजा के 'कार्यान्तरसचिव'^१ विदूषक गौतम प्रविष्ट होते हैं। यहीं पता चलता है कि विदूषक ने मालविका को राजा के दृष्टिपथ में अवतारित करने की कोई मुक्ति सोच ली है, और इसी बीच बाहर जगड़ते हुए नाट्यपाचार्य गणदास तथा हरदत्त की 'तू-तू-मै-मै' सुनाई देती है। दोनों की ऐसा सदेह हो जाता है कि वहाँ यह विदूषक गौतम की कूटनीति सो नहीं है। धीरे-धीरे यह सदेह निश्चिन्त धारणा के रूप में परिवर्तित हो जाता है। दोनों नाट्यपाचार्य एक दूसरे को अपने से नीचा समझते हैं, तथा एक दूसरे की निंदा करते हैं। अतः महापात्र इस बात का निर्णय कर दें कि इन दोनों में खेळ कौन है। पर निर्णय तो तभी हो सकता है, जब वे अपने अध्यासन का प्रायोगिक रूप दिखाकर परीक्षा दें, और यहाँ स्पष्ट हो जाता है कि विदूषक इस बहाने गणदास की निन्दा मालविका को राजा के लिए दिखा देना चाहता है। इसी बीच धारिणी तथा मगवती कीर्तिकी (एक सन्धासिनी) को बुलाया जाता है। हरदत्त राजा के

विश्वासपात्र है, मणदास महारानी धारिणी के, इसलिए यह आवश्यक होता है कि प्राग्निह (ग्यावाघोष) का कार्य भगवती कौशिकी करे । भगवती कौशिकी यह प्रस्ताव रखती है कि दोनों नाट्यपात्र अपने शिष्यों का प्रायोगिक प्रदर्शन करें । धारिणी इस बात को इसलिए टालना चाहती है कि कहीं राजा मालविका को देख लेंगे तो सारा मामला गड़बड़ा जायगा । यही सामाजिक की ऐसी कल्पना होने लगती है कि कहीं भगवती कौशिकी भी विद्रुपक से तो नहीं मिली है ।

दूसरे अङ्क में राजा, धारिणी, भगवती कौशिकी तथा विद्रुपक रङ्गमाला में मालविका के नृत्य प्रदर्शन को देखते हैं, तथा प्राग्निह का निर्णय मालविका के प्रदर्शन की उत्कृष्टता के कारण मणदास के पक्ष में होता है । प्रदर्शन के बाद धारिणी इनकी उतावली में है कि मालविका को राजा के सामने अधिक देर तक रुकने का मौका न मिले । यही राजा तथा मालविका दोनों का पूर्वानुशास स्पष्ट दिखाई पड़ता है । तीसरे अङ्क के आरम्भ में प्रवेशक के द्वारा मधुकर्िका तथा समाहितिका इस बात का संकेत देती हैं कि आजकल मालविका कुम्हलाई-सी नजर आती है, तथा राजा भी उसके प्रति आकृष्ट है । इसी अङ्क में राजा तथा विद्रुपक छोटी रानी इरावती की प्रतीक्षा करते हुए प्रमदवन में प्रविष्ट होते हैं । यही विद्रुपक की उक्ति से पता चलता है कि मालविका की सभी बकुलावलिका दोनों के मिलाने में प्रयत्न कर रही है, यद्यपि महारानी धारिणी की उस पर उतनी ही कड़ी नजर है, जितनी सम्पत्ति पर उसकी रक्षा करते हुए साँप की, और इसलिए उसकी प्राप्ति सहज नहीं है ।^१ इसी बीच महारानी धारिणी, पैर में छोट होने के कारण, अशोक के शोहद पूरण के लिए स्वयं नहीं आ पाती । वह मालविका को इसके लिए भेजती है । राजा को मालविका से मिलने का अवसर मिलता है, किन्तु इरावती आकर विघ्न डाल देती है । वह राजा को बटु शब्द सुनाती है, और रुष्ट होकर चली जाती है । चौथे अङ्क में यह पता चलता है कि धारिणी ने, सब बातें जानकर, मालविका तथा बकुलावलिका को तहखाने में कैद कर दिया है । पर विद्रुपक की कूटनीति सक्रिय रहती है, वह साँप के काटे जाने का बहाना बनाकर, महारानी धारिणी की अगूठी (जिसमें सर्पमुद्रा चिह्नित है) को विषप्रकोप

१. किन्तु सा तपरिवर्ती देव्यापकं रक्षन्त्या नागरक्षित इव निधिनं मुखं समासादयित्वा । तथापि पटविभ्यामि । (मात० तृतीय अङ्क पृ० ३६)

शान्त करने के बहाने लेकर उसे दिखाकर मालविका व बकुलावलि का को सहखाने से निकाल लाता है। पंचम अङ्क में कुछ मये पात्र आते हैं। विदर्भ देश से भेंट में भेजी दो सेविकाएँ आती हैं और वे मालविका को पहचान लेती हैं, कि वह माधवसेन (विदर्भराजपुत्र) की बहिन है, तथा भगवती कौशिकी वहाँ के मन्त्री की बहिन। कौशिकी ने मालविका के परिचय को अभी तक गुप्त रखा, इसमें कोई खास कारण था^१। इसके बाद धारिणी की स्वीकृति से राजा मालविका का पाणिग्रहण कर लेता है, और नाटक भरतवाक्य के साथ समाप्त हो जाता है।

कालिदास के मालविकाग्निमित्र की कथावस्तु पराचाद्वर्ती 'नाटिका' उप-रूपको के ढङ्ग पर दिखाई देती है। यद्यपि ५ अङ्को में विभक्त होने के कारण यह 'नाटक' की कोटि में ही माना जायगा, पर कथावस्तु के सविधान की दृष्टि से यह 'नाटिका'—हर्ष की रत्नावली या प्रियदर्शिका—के विशेष समीप है। राजप्रासाद तथा प्रमदवन के सीमित क्षेत्र में घटित प्रणय-कथा ही इसका प्रमुख प्रतिपाद्य है। राजा अग्निमित्र अपनी बड़ी रानी धारिणी तथा छोटी रानी इरावती से छिप-छिपकर मालविका से प्रेम करता है। नाटिका के नायक की तरह ही अग्निमित्र भी 'देवीवासेन शङ्कितः' है। शास्त्रीय पद्धति के अनुसार अग्निमित्र 'धीरोदात्त' नायक माना जायगा, पर ध्यान से देखने पर यह 'धीरललित' कोटि का जान पड़ता है। मालविकाग्निमित्र में इसे 'नाटक' बनानेवाला तत्त्व केवल पाँच अङ्कों का विधान ही दिखाई पड़ता है। मालविकाग्निमित्र का अङ्की रस शृङ्गार है, तथा विदूषक की उक्तियाँ इसमें हास्य रस का समावेश कर देती हैं। मालविकाग्निमित्र के विदूषक पर हम आगे प्रकाश डालेंगे। महारानी धारिणी तथा इरावती के चरित्र कई चित्रों में दिखाई देते हैं। वे राजा को प्रेम करती हैं किन्तु राजा की अन्यासक्ति पसन्द नहीं करती। धारिणी का चरित्र अधिक गम्भीर, किन्तु शङ्कित चित्रित किया गया है। वह राजा के व्यवहार से सदा शङ्कित रहती है, तथा प्रथम अङ्क में भगवती कौशिकी पर भी इस बात का सन्देह करती जान पड़ती है कि कहीं वह राजा व मालविका को मिलाने में सचेष्ट न हो।^२ मालविका इस नाटक

१. केतचन काजेन खनु मया मैमृत्समवलम्बितम् (माल. पंचम अं. पृ. ८९.)

२. मृदे परम्राजिके मां आश्रयामिपि मुष्तामिव करोषि ? (माल० पृ० १८.)

(साथ ही) महो अविनय आर्षेयुवस्य (पृ० २१), आर्यं गणद्राम, ननु दर्शिनोपदेशा तेशिष्या (पृ० ३०) ।

की नायिका है, किन्तु उसका चित्रण अत्यधिक सूक्ष्म हुआ है। भगवती कौशिकी के चरित्र को कालिदास ने गम्भीरता के रङ्ग से रंग दिया है।

(२) विक्रमोर्वशीय

कालिदास का दूसरा नाटक विक्रमोर्वशीय है। इसकी कथा का स्रोत ऋग्वेद, शतपथब्राह्मण तथा मत्स्य पुराण में देखा जा सकता है। मालविकाग्निमित्र का इतिवृत्त ऐतिहासिक है, किन्तु विक्रमोर्वशीय का पौराणिक। पुरूरवा तथा उर्वशी के प्रेम से सम्बद्ध इतिवृत्त को लेकर कालिदास ने इस पाँच अङ्क के नाटक का निबन्धन किया है। हिमालय-प्रदेश में शिवकी सेवा से लौटती उर्वशी के दानवों के द्वारा पकड़े जाने पर, उसकी सखियाँ चिल्लाती हैं। वही पास से जाते हुए पुरूरवा के कान में अप्सराओं की चिल्लाहट पहुँचती है, और वह अप्सराओं के पास आकर रुदन का कारण पूछता है। तदनन्तर वह दानवों से मुक्त कर उर्वशी की रक्षा करता है। पुरूरवा के पराक्रम के कारण उर्वशी उसके प्रति आकृष्ट हो जाती है, तथा पुरूरवा भी उर्वशी के प्रति मोहित हो जाता है। द्वितीय अङ्क में प्रवेशक के द्वारा सूचना दी जाती है कि राजा उर्वशी के प्रति मुरझ हो गया है। तब मन्त्र पर राजा तथा विदूषक आते हैं। बातचीत में राजा विदूषक को अपने प्रेम का हाल बता देता है। इसी समय उर्वशी तथा उसकी सखी चित्रलेखा उरस्थित होती हैं, तथा धिक्कर राजा की बातें सुनती हैं। उर्वशी एक पत्ते पर प्रेम-सन्देश लिखकर राजा की ओर फेंक देती है। इसी बीच देवी औशीनरी वहाँ आ जाती है, तथा विदूषक की मूर्खता से वह पत्ता उड़ता हुआ औशीनरी के पैरों में उलझ जाता है। वह पत्र देख लेती है। उसे देखकर क्रुद्ध होती है, तथा राजा अनुनय-विनय करता है। तीसरे अङ्क में विष्कम्भक के द्वारा यह सूचना दी जाती है कि उर्वशी ने भरत मुनि के द्वारा प्रदर्शित नाटक में लक्ष्मी का अभिनय करते समय 'पुरुषोत्तम' के स्थान पर 'पुरूरवा' का नाम ले लिया और इससे क्रुद्ध होकर मुनि ने उसे शाप दे दिया। पर इन्द्र ने कृपा कर उसे उतने समय तक पुरूरवा के पास रहने की आज्ञा दे दी, जब तक उसके पुनोत्पत्ति न हो और पुरूरवा उस पुत्र का मुँह न देखे। इसी अङ्क में उर्वशी राजा के पास आती है, तथा औशीनरी भी प्रसन्न होकर राजा को उर्वशी से प्रेम करने देती है। चतुर्थ अङ्क का प्रवेशक इस बात की सूचना देता है कि उर्वशी 'कुमारवन' में प्रविष्ट हो गई, तथा वहाँ लज्जा के रूप में परिवर्तित हो गई। प्रवेश के बाद विनिष्ट पुरूरवा का विलान तथा प्रतापोक्तियाँ

है। यही राजा को सङ्गमनीय मणि प्राप्त होती है और इससे लता फिर उर्वशी बन जाती है। पञ्चम अङ्क में राजा राजधानी में लौट आता है, तथा वहाँ सङ्गमनीय मणि को एक गीध धुरा ले जाता है। इधर एक बाण आकर गीध को लगता है, वह नीचे आ गिरता है। राजा के पास जब बाण लाया जाता है, तो उसे पढ़ने से पता चलता है कि वह 'पुरूरवा के पुत्र आयुष्' का बाण है। राजा को पुत्रोत्पत्ति का पता तक न था, क्योंकि उर्वशी ने उसे न्यवन के आश्रम में इसलिए छिपा दिया था कि राजा उसका मुँह न देख सके तथा दोनों प्रेमी वियुक्त न हों। उर्वशी को इस घटना का पता चलने पर दुःख होता है, इसी बीच नारद आकर बताते हैं कि देव-दानवों के युद्ध में इन्द्र को पुरूरवा की सहायता अपेक्षित है तथा इसके फलस्वरूप उर्वशी उम्रभर तक राजा पुरूरवा के साथ रहेगी। यहाँ आकर भरतवाक्य के साथ नाटक समाप्त हो जाता है।

(३) अभिज्ञानशाकुन्तल

शाकुन्तल नाटक कालिदास की नाट्यकला का चरम परिपाक है। कालिदास ने महाभारत तथा पद्मपुराण से दुष्यन्त एवं शकुन्तला की कथा लेकर उसे नाटकीय ढङ्ग से सजाया है। राजा दुष्यन्त भृगया खेलते हुए कण्व के आश्रम में पहुँच जाते हैं। वहाँ पेड़ों की सींचती हुई तीन मुनि-कन्याओं को देखते हैं। शकुन्तला को देखकर दुष्यन्त उसके प्रति आकृष्ट हो जाते हैं।^१ इसी बीच एक मौरा उड़ता हुआ शकुन्तला के पास घूमने लगता है। शकुन्तला डरी हुई भागने लगती है, तथा दोनों सखियाँ भी चिल्लाने लगती हैं। लताओं की ओट में छिपा दुष्यन्त प्रकट होकर भौरे को मगा देता है। यही शकुन्तला का हृदय में भी राजा के प्रति आकर्षण का बीज निहित किया गया है।^२ राजा अपने पटिचय में वास्तविकता छिपाकर, अपने को दुष्यन्त का सामन्त बताता है (राजपुरुषं मामवगच्छथ)। इसी अङ्क में राजा को पता चलता है कि शकुन्तला विश्वामित्र तथा मेनका की पुत्री है, और उसे शकुन्तला के 'क्षत्र-परिग्रहक्षमत्व' का दृढ़ विश्वास हो जाता है। द्वितीय अङ्क में राजा दुष्यन्त

१. कथमियं वा कण्वदुहिता ! अमाधुदर्शी सन्तु तत्र भवान् कारयथ, य एमाश्रममधर्मं नियुज्ते ॥ (शाकु० पृ० २७)

२. किं तु खल्विमं प्रेक्ष्य तरोवनविरोधिनो विकारस्य गमनीयसि संज्ञता ॥

(शाकु० पृ० ३८)

माघव्य से अपने प्रेम की बात कह देता है। इसी बीच कण्व के आश्रम के तपस्वी राजा से कुछ दिनों ठहरकर राक्षसों के विघ्न को मिटाने की प्रार्थना करते हैं। इधर इन्द्रप्रस्थ से देवी वसुमती का सन्देश आता है कि उसके उपवास के पारण के दिन राजा अवश्य पहुँचे। विद्रूपक के शब्दों में राजा की अवस्था 'अन्तराल में स्थित त्रिशङ्कु-सी हो जाती है'।^१ अन्त में राजा विद्रूपक को भेजना चाहता है, पर भेजते समय वह माघव्य के दिमाग से शकुन्तलाविषयक रतिवाली वान को हटा देना चाहता है। कहीं माघव्य ये बातें जाकर देवी या अन्य किसी से न कह दें, और वह माघव्य की इस बात का विश्वास दिला देता है कि कहीं वह चतुर्वर्ती राजा उस जङ्गली लहक्री से प्रेम कर सकता है। राजा ने परिज्ञास किया था, विद्रूपक उसे सब न समझ ले।^२ और दस तरह पञ्चम अङ्क की शकुन्तला-अस्वीकार वाली घटना की आधारभूमि यही रख दी गई है। यदि माघव्य के सम्बेह को न मिटाया जाता, उसे उन्मत्त विश्वास न दिखाया जाता, तो सामाजिक के हृदय में यह बात उठ सकती थी, कि जब माघव्य इस प्रेम को जानता था, तो शकुन्तला की पत्नी-रूप में राजा को ग्रहण करते न देखकर उसने कुछ भी नहीं कहा। इस शङ्का का निवारण द्वितीय अङ्क में ही कर दिया गया है।

तृतीय अङ्क में राजा क्षिप्त-क्षिप्तकर शकुन्तला के पूर्वरायजनित विरह का पता लगा लेता है। लतागूह में पड़ी हुई विरहविदग्ध शकुन्तला, उसे भेजने को पत्र लिखती है, इसी समय दिया हुआ राजा प्रकट होता है और दोनों का गायत्रं विवाह हो जाता है। पर इसके पहले कि दुष्यन्त अपनी अघरपिपासा को शान्त कर सके, सखियाँ 'चक्रवाकवधू' को सहचर से विदा लेने का संकेत देती हैं, क्योंकि रात होनेवाली है।^३ शकुन्तला चली जाती है, और राक्षसों के आने की सूचना देकर विरहव्याकुल दुष्यन्त को भी मन्त्र से बड़ी कुशजता के माप हटा दिया जाता है। चतुर्थ अङ्क के विष्कम्भक से पता चलता है कि राजा इन्द्रप्रस्थ छोड़ गया है, और शकुन्तला उसके विरह में डुबी है। इसी बीच एक दिन दुर्वासा आश्रम में उपस्थित होने हैं। शकुन्तला

१. त्रिशङ्कुरिवान्तराले तिष्ठ (शाकु० पृ० ८२)

२. क्व वयं क्व परोक्षमन्मथो मृगशालेः समनेधिनी वनः।

परिहामविजित्विनं सखे परमार्थेन न गृह्यते वचः ॥ (शाकु० २.१८ पृ० ८३)

३. चक्रवाकवधूः, आनन्दयस्व सहचरम् उपस्थिता रजनी ॥ (शाकु० पृ० १११)

राजा की चिन्ता में मग्न है। दुर्वासा का आतिथ्य-सत्कार नहीं होता, वे शाप दे जाते हैं।^१ प्रियंवदा पीछे-पीछे दौड़कर दुर्वासा को प्रसन्न करती है, और वे प्रसन्न होकर रहते हैं। किसी 'अभिज्ञान' को देखकर राजा शकुन्तला को पहचान लेगा। इस प्रकार यहाँ एक ओर 'अभिज्ञान' दूसरी ओर राजा के अङ्गुलीयक की महत्ता का सबूत दिया गया है। कण्व तीर्थयात्रा से लौट आते हैं, तथा शकुन्तला के विवाह की बात जानकर उसे दुष्यन्त के पास भेजना तय करते हैं। चतुर्थ अङ्क का उत्तरार्ध तपोवन में बिदा होती हुई शकुन्तला का कष्टमय चित्र है, जो बनवासी तपस्वी कण्व के हृदय को भी विपला देता है।^२ पञ्चम अङ्क में शकुन्तला को लेकर गौतमी, शार्ङ्गरव और शारद्वज दुष्यन्त के दरबार में पहुँचते हैं। राजा शकुन्तला को नहीं पहचानता, शकुन्तला प्रमाणर मुद्रिका बताने के लिए अङ्गुली टटोलती है, पर वह बराबर मुद्रिका नहीं है। दुष्यन्त के द्वारा अनाहत शकुन्तला को शारद्वज आश्रम से जाना अनुचित समझता है। गौतमी, शार्ङ्गरव और शारद्वज लौट जाते हैं, और बाद में पता चलता है कि कोई दैवी शक्ति अनाथ शकुन्तला को लेकर आकाश की ओर चली गई है।^३ छठे अङ्क का प्रवेशक छोटी हुई मुद्रिका का अनुसन्धान करना है। एक मछुवा राजनामाङ्कित मुद्रिका देवता पकड़ा जाता है। मुद्रिका के साथ मछुवा राजा के पास लाया जाता है। मुद्रिका देखते ही राजा की अर्वाच की पल्लें एक-एक करके खुलने लगती हैं। उसे शकुन्तला विषयक प्रत्यभिज्ञा हो जाती है। शकुन्तला के विरह में राजा तड़कने लगता है, और माधव्य के साथ बैठकर पुरानी बातें याद कर अपने निष्पूर हृदय को कोसना है। शकुन्तला की याद में वह आश्रम के प्रान्तभाग की प्रकृति का सरसचित्र बनाकर विनाद करना चाहता है। इसी बीच इन्द्र का शरणि मातलि अहस्वरूप धारण कर माधव्य को पकड़कर उसका गला इसलिये घोटने लगता है कि विरह के कारण मानस हुआ राजा का क्रोध उभरे, जिससे उसमें बोरस का सञ्चार हो और वह इन्द्र के ऊपर आक्रमण करनेवाले कालनेमि दानवों में

१. विचिन्तयन्ती यमनन्धनानया तपोवनं वेत्ति न मामुपस्थितम् ।

स्मरिष्यति त्वा न स कोपितोऽपि सन् कदां प्रयतः प्रथमं वृत्तमिव ॥ (४.१)

२. वैश्वानरं मम तावद्विदुःशमो स्नेहादरण्यौकसः,

पोष्यन्ते गृहिणः कथं नु तनयविद्वेषदुःखैर्नरैः (४.५)

३. त्र्योर्मन्थानं चाप्यस्मीर्वनरादुन्मिथ्यैना ज्योतिरेकं जगत् ॥ (५.२०)

लड़ने जाने को सज्ज हो जाय । यही होता है । सप्तम अङ्क कालनेमि दानवों को जीतकर आकाशमार्ग से इन्द्ररथ के द्वारा लौटते दुष्यन्त के वर्णन से आरम्भ होता है । मार्ग में गन्धमादह पर्वत पर स्थित भगवान् मारीच का आश्रम दिखाई पड़ता है । मारीच के दर्शन करके आगे बढ़ना उचित होगा, यह सोचकर दुष्यन्त मारुति को रथ ठहराने की आज्ञा देते हैं । जब ये आश्रम में प्रविष्ट होते हैं, तो भोर के घञ्चे से खेलते एक बालक को देखते हैं । खेलते समय उस बालक के हाथ में बँधी अपराजिता ओपधि (गण्डा) गिर जाती है । राजा उठे उठा लेता है । बालक को खेलाती हुई दो तापसकन्याएँ इसे देखकर आश्चर्यचकित हो जाती हैं, क्योंकि उस ओपधि को बालक के माता-पिता के अतिरिक्त कोई नहीं उठा सकता, यदि कोई उठाता है, तो वह ओपधि एवं बनकर उसे बस लेती है । राजा भरत को गोदी में उठा लेते हैं । इसी समय मँले-कुचँले वस्त्र पहने, झुले बालों वाली, बिट्ठलाम शकुन्तला उपस्थित होती है । दोनों का कण्ठ मिलन होना है । भरत इस नये व्यक्ति का परिचय माँ से पूछता है । शकुन्तला उत्तर देती है 'वत्स, अपने भाग्य से पूछ' । सब मिलकर मारीच के दर्शन को जाते हैं । मारीच दोनों को आशीर्वाद देते हैं, तथा भरतवाक्य के साथ नाटक समाप्त हो जाता है ।

कालिदास की वस्तु योजना तथा चरित्र-चित्रण

कालिदास के तीनों नाटक मुखान्त हैं, तथा इनका प्रतिपाद्य विषय शृंगार है । किन्तु मालविकाग्निमित्र की कथावस्तु की योजना उतनी प्रौढ़ नहीं जान पड़ती, जितनी विक्रमोर्वशीय तथा अभिज्ञानशाकुन्तल की । विक्रमोर्वशीय में कालिदास की नाटकीय वस्तु का एक खास ढङ्ग का 'पेटर्न' दिखाई देता है, जो अभिज्ञानशाकुन्तल में भी पाया जाता है । दोनों नाटकों में केवल इतनी ही समानता नहीं है कि दोनों पौराणिक इतिवृत्त को आधार बनाकर चलते हैं । सबसे बड़ी समानता, जिसका संकेत करना हमारा अभीष्ट है, दोनों नाटकों की वस्तु के सजाने का ढङ्ग है । कालिदास के तीनों नाटकों की नायिका सर्वप्रथम दयनीय अवस्था में उपस्थित होती है, तथा नायक उसकी दशा को देखकर उसके प्रति मनसा या कर्मणा उपकार करता है । मालविका जैसी गुन्दरी को दासी के रूप में देखकर अग्निमित्र उसके प्रति सदय भाव का अनु-

भव करता है। विक्रमोर्वशीय तथा शाकुन्तल में इस योजना का विस्तृत रूप दिखाई पड़ता है। विक्रमोर्वशीय की उर्वशी तथा शाकुन्तल की शकुन्तला को कवि कुछ ऐसी विपद्गत दशा में चित्रित करता है, जिससे नायक छुड़ाता है। पुरुरवा दानवों के द्वारा अपहृत उर्वशी को युद्ध करके छुड़ा लाता है, और इस प्रकार उर्वशी को उपकृत करता है। दुष्यन्त पहले तो आश्रमजनोचित कार्य में व्यस्त शकुन्तला को देखकर उसके भाग्य की विचित्रता के प्रति करुण सस्पृह दृष्टि से उसी तरह देखता है, जैसे कोई इन्दीवर कमल के पत्ते के कोमल किनारे (धार) से समिधा की लता को काटते व्यक्ति की निष्ठुरता को देखता है, फिर वह भौरे के विघ्न से आतङ्कित शकुन्तला की रक्षा कर उसका उपकार करता है। नायक के उपकार के प्रति कृतज्ञता के रूप में नायिका का आभारपूर्ण चित्रित करना कालिदास की वस्तुयोजना का प्रथम बिन्दु है, जो नायक-नायिका के प्रथम मिलन से सबध रखता है। उर्वशी को लेकर जब पुरुरवा लौटता है, तो वेद्वेग उर्वशी होश में आने पर चिन्तेखा से पूछती है 'क्या इन्द्र ने उसकी रक्षा की है?' चिन्तेखा का उत्तर पुरुरवा के उपकार का संकेत करता है—'न महेन्द्रेण, महेन्द्रसदृशानुभावेन राजपिणा पुरुरवसा' (पृ० २०), और ठीक इसी के बाद की उर्वशी की स्वगत उक्ति एक ओर उपकार के दुहरेपन की कृतज्ञता प्रदर्शित करती है, दूसरी ओर पूर्वराग के बीज का उद्भेद दिखाती है—'उपकृतं खलु दानवेन्द्रसरम्भेण' (पृ० २०)। भौरे हैं शकुन्तला की रक्षा करने पर इस तरह से किसी पात्र के द्वारा नायिका को नायककृत उपकार का स्मरण दिलाने की आवश्यकता न थी, किन्तु इस उपकार की महत्ता को प्रदर्शित करने के लिए कवि ने एक स्थल ढूँढ़ ही लिया है। प्रियवदा की उक्ति के द्वारा कवि ने इसका संकेत कर शकुन्तला के कृतज्ञता प्रकाशन की व्यञ्जना करा दी है—'हृत्वा शकुन्तले मोचितास्यनुकम्पिता आय्येण' (शाकु० पृ० ४९)। पर इतना होते हुए भी इन दोनों स्थलों में कुछ महत्त्वपूर्ण अन्तर है। विक्रमोर्वशीय में पुरुरवा के शौर्य तथा रूप के कारण उर्वशी पहले मोहित होती है, बाद में पुरुरवा। उर्वशी की पूर्वोदाहृत ('उपकृत' इत्यादि) उक्ति के बाद पुरुरवा के हृदय में पूर्वराग का निबन्धन

किया गया है, जो प्रसिद्ध पद्य^१ के द्वारा व्यक्त हुआ है। विक्रमोर्वशीय की नायिका के चरित्र को देखते हुए यही उपयुक्त विचार पड़ता है, जो प्रथम तो अप्सरा—सामान्य स्त्री—है, दूसरे आगे के अंशों में अभिसारिका के रूप में चित्रित की गई है, जो स्वयं राजा से मिलने के लिए चित्रलेखा के साथ राजा के प्रमदवन में जाकर द्विपङ्क राजा की चेष्टाओं का पता लगाती है। शाकुन्तल में यह बात नहीं है, वहाँ दुष्यन्त में ही पहले-पहल पूर्वराग का चित्रण किया गया है, तथा उसके बहन बाव शकुन्तला को रामशक्ति विकार से युक्त निवेद्य किया गया है, जहाँ वह स्वयंशक्ति के द्वारा राजा को देखकर तपोवनविरोधी विकार की पाप बनती व्यञ्जित की गई है। शाकुन्तल की यह वस्तुयोजना एक ओर शाकुन्तला के भ्रोलेष, तथा राजा के कामुकत्व की व्यञ्जना करती है। किन्तु इतना होते हुए भी कालिदास ने दुष्यन्त के चरित्र को स्थान-स्थान पर धीरोदात्तत्व को दूषित करनेवाले दोषों से बचाने का प्रयत्न किया है। कालिदास का पहला प्रयास 'सता हि सन्देशपदेन वस्तुषु प्रमाणमन्तःकरण-प्रवृत्तयः' के रूप में स्पष्ट है, दूसरा प्रयास दुर्वासा के शाप की योजना है। यदि दुष्यन्त की धीरोदात्तवृत्ति के लिए 'कामुक' शब्द का प्रयोग बुरा लगे, तो 'रसिक' शब्द का प्रयोग किया जा सकता है; किन्तु अपनी असलियत को छिपाकर स्वयं को दुष्यन्त का राजपुरुष कहने की घोषाघड़ी बना उसके कामुकत्व को पुष्ट नहीं करेगी? नायक-नायिका के प्रथम दर्शन के समय की विदाई का चित्रण करते समय दोनों ही नाटकों में कवि ने नायिका के भीष्मक की सरस और स्वाभाविक व्यञ्जना में एक-ही प्रणाली का आश्रय लिया है। पुरुरवा को छोड़कर आकाश मार्ग में उड़ती सर्वेशी की वैजयन्तिका (हार) लताविटप में उलझ जाती है, जिसके बहाने मुड़कर वह आखिरी बार राजा को देखना चाहती है। इस स्थल के वर्णन में कालिदास का नाटकीय संवाद (Dialogue) भी अपनी सूक्ष्मता तथा स्वाभाविकता के लिए उदाहृत किया जा सकता है:—

१. अस्याः मर्तिभ्यो प्रत्यपडिरूच्यन्ते नु कान्तिप्रदः

गह्वरैकरमः स्वयं नु मदनी माधो नु पुष्पाकरः ।

वेदाम्पासजः कर्षं नु विषदम्पातकौतूहलो

निर्मानु प्रमदमनोहरमिदं रूपं पुराणो मुनिः ॥ (विक्र० २.१० पृ० २०.)

उर्वशी—अहो लताविटपे एषा एकावली वंजयन्तिका मे लग्ना । (सव्या-
जमुपनृत्य राजान पश्यन्ती) सखि चित्रलेखे, गोचय तावदेनाम् ।

चित्रलेखा—(विलोचय विहस्य च) आम्, दृढं खसु लग्ना सा, अश्वय
मोचयितुम् ॥ (विक्र० पृ० ३४)

[उर्वशी—अरे मेरी एकावली वंजयन्तिका लताविटप मे फँस गई ।
(इस बहाने से नजदीक जाकर राजा की देखती हुई) सखि चित्रलेखे, इसे
मुलझा ली है ।

चित्रलेखा—(देखकर और हँसकर) हाँ, यह तो बहुत फँस गई है,
मुलझाना असम्भव है ।]

शकुन्तल मे भी इसका सङ्केत मिलता है, पर वही कवि ने हेरफेर कर
उसे अधिक रमणीय रूप दे दिया है । प्रथम अङ्क की विदाई के समय शकुन्तला
की इस तरह की चेष्टा का कोई सङ्केत न देकर, कालिदास ने दूसरे अङ्क में
नायक दुष्यन्त के द्वारा स्मरणरूप में शकुन्तलाविषयक ओत्सुक्य की व्यञ्जना
कराई है । माधव्य से अपने प्रेम की बात कहते तथा शकुन्तला का वर्णन करते
समय नायक के मुख से ही निम्नलिखित उक्ति बहलाना, कवि की वस्तुयोजना
की तीव्रतर बना देता है :—

वर्माकुरेण चरणे क्षतं दृश्यकाण्डे लग्नी स्थिता कतिष्विदेव पर्वान् गत्वा ।

आसीद्विपुलवदना च विमोचयन्ती शारताम् बलकलमसक्तमपि दुष्प्रणाम् ॥

(शाकु० २. १२)

‘कोमल अङ्गोवाली शकुन्तला कुछ दूर जाकर इस बहाने रुक गई
कि उसके पैर में दम की नोक चुभ गई है । उसका बलकल पैरों की शारताओं
में नहीं उलझा था, फिर भी टेढ़ी गरदन करके वह जैसे उसे मुलझाने की
चेष्टा कर रही थी ।’

उर्वशी की एकावली उलझती है, शकुन्तला का बलकल, नाच ही शकुन्तला
के पैर में दम की चोट लगने का बहाना तपोभूमि के कठोर वातावरण और
शकुन्तला की कोमलता के अनुरूप भी जान पड़ता है । नायक की दशा भी
प्रथम दर्शन के बाद की विदाई का मार्मिक चित्र लेकर आती है । आकाश में
रहती उर्वशी पृथ्वी के मन की शरीर से इसी तरह तेजी से धींचकर ले

जाती है, जैसे राजहंसी छण्डित अग्रभागवाले मृणाल के तन्तु को,^१ और लतामण्डप से निकलते दुष्यन्त का शरीर तो आगे बढ़ता है, पर मन पीछे की ओर, शकुन्तला की ओर, उसी तरह बहा जा रहा है, जैसे वायु की दिशा में आन्दोलित ध्वजा का रेशमी कपड़ा।^२

दोनों नाटकों में विदूषक का प्रवेश द्वितीय अङ्क में होता है, तथा राजा अपने प्रणय को व्यक्त करना है, किन्तु शाकुन्तल में कवि ने बड़ी कुशलता से इस प्रणयव्याक्त को अन्यथा भी कर दिया है। विक्रमोर्वशीय में यही राजा पुकरवा की पत्नी औशनसरी का प्रवेश कराकर कवि ने मालविकाग्निमित्र जैसी प्रणय-द्वन्द्व की स्थिति उपस्थित कर दी है। शाकुन्तल में कवि ने इस योजना को हटाकर एक नया रूप दिया है। दुष्यन्त की रानी वसुमती मन्त्र पर रही नहीं जाती, तथा छठे अङ्क में एक स्थान पर उसके आने की सूचना देकर भी उसका प्रवेश न कराना कवि की बहुत बड़ी सतर्कता है। शाकुन्तला के 'शृङ्गातुर्दुर्लभ' सौन्दर्य की होड़ में कवि किसी सुन्दरी का चित्रण करना अनावश्यक समझता है; साथ ही शाकुन्तल का प्रमुख प्रतिपाद्य पिछले दो नाटकों की तरह प्रणय-द्वन्द्व न होकर नियति-द्वन्द्व ही गया है। शाकुन्तला तथा दुष्यन्त के मिलन में धारिणी या औशनसरी जैसा मूर्त बिध्न न होकर, दुर्वासा के शाप के रूप में अमूर्त नियतिचक्र ही याधक दिखाई पड़ता है। शापवाले नियति तत्त्व की योजना विक्रमोर्वशीय में भी देखी जा सकती है, वहाँ उर्वशी लता बन जाती है। कुछ पारभात्य विद्वानों ने कालिदास के शाकुन्तल (तथा मेघदूत में भी) की शापवाली कल्पना की आलोचना की है, जो नायक के अन्तर्द्वन्द्व को उभरने नहीं देती, तथा क्या में अमानवीय शक्तियों के हाथ धँसाने का सङ्केत करती है। पर कालिदास के इतिवृत्त की पौराणिकता को ध्यान में रखने पर यह कल्पना ठीक बैठ जाती है।

दोनों नाटकों में नायक या नायिका में से कोई एक दूसरे की चेष्टाओं को छिप-छिपकर देखता है। विक्रमोर्वशीय की उर्वशी छिपकर आती है, शाकुन्तल का दुष्यन्त तीसरे अङ्क में (प्रथम में भी) छिप-छिपकर विरहशाम शाकुन्तला

१. एषा मनो मे प्रसन्नं शरीरात् विनुःपदमध्यमनुत्पन्ती ।

सुराक्ष्णा कर्पणि सग्डितव्यात् भ्रूजं मृगान्दिव राजहंसी ॥ (विक्र० १.२०)

२. गच्छन्ति पुरः शरीरं भावनि पदयादसंस्तुतं चैवः ।

योगांशुकमिव केनोः प्रनिवार्यं नीयमानस्य ॥ (शाकु० १. ३०)

विघ्नो को मिटाने के लिए, देवताओं के शत्रु दानवों का संहार करने के लिए, सदा प्रस्तुत रहता है। दुष्यन्त के उदात्त चरित्र की पराकाष्ठा में कवि सहज शृङ्गारी नायक का चित्र उपस्थित नहीं करना चाहता, अपितु वर्णायमघर्म के व्यवस्थापक राजा का आदर्श भी रखना चाहता है। उसके चरित्र का एक पहलू शृङ्गारी रसिकता भी हो सकती है; पर उसके चरित्र का दूसरा पहलू भी कवि की दृष्टि में कम महत्त्वपूर्ण नहीं दिखाई देता। मालविकाग्निमित्र की नायिका धारिणी की सेविका बनी भोली राजकुमारी है, तो विक्रमोर्वशीय की नायिका रतिविशारदा उर्वशी। शाकुन्तल की नायिका भोली तो है, पर आरम्भ के तीन अङ्कों में जिस तेजी से प्रणय-व्यापार करती है, उस क्षण को तपस्या की आँच में तपकर कालिदास ने उसके स्वणिम चरित्र की भास्वरता को स्पष्ट कर दिया है।

रसव्यञ्जना

कालिदास मूलतः शृङ्गार के कवि हैं। पर पिछले दोनों नाटकों में शृङ्गार के फलस्वरूप आशु तथा भरत की पात्रयोजना कर नाटक को ही नहीं, शृङ्गार की धारणा को भी कवि ने नया दृष्टिकोण दिया है। सम्भवतः शृङ्गार के विषय में कालिदास का लक्ष्य (मोटो) 'प्रजायै गृहपेक्षिनाम्' कहा है, तथा अफल (पुत्रोत्पत्तिरहित) शृङ्गार को वे वासना मानते जान पड़ते हैं। शृङ्गार, करुण, वात्सल्य, वीर तथा भयानक के सुन्दर स्थल कालिदास के नाटकों में पाये जाते हैं। दो तीन उदाहरण देना पर्याप्त होगा। भौरा उड़-उड़कर शाकुन्तला की चञ्चल कन्ठियोदाली दृष्टि का स्पर्श करता है, मानो कोई गुप्त बात कहने के लिए उसके कानों के पास शब्द कर रहा है, तथा हाथों को फटकारती हुई नायिका के रतिसर्वस्व अधर का पान कर रहा है। भौरा की इस दशा को देखकर राजा सोचता है कि जैसे भौरा एक रसिक की भाँति शाकुन्तला का उपभोग कर रहा है, जब कि वह स्वयं शाकुन्तला के विषय में वस्तुपृच्छान्त (तत्त्व) ने जानने के ही फेर में पड़ा रहा है।

अलापांगां दृष्टि स्पर्शसि बहुशो शेषश्रुतीं

बहस्यात्पायोव स्वर्णनि मनु कर्णान्तिकचरः।

करो ध्यायुन्वत्या पिबसि रतिसर्वस्वमपरं

धयं तत्त्वान्वेष्यान्मधुकर हृतास्त्रं ससु हृती ॥^१ (१.२०)

१. व्याख्याकारों ने इस पद्य के मध्ययोग में अपूर्व व्यञ्जना शक्ति मानी है, जो अमर पर कामी का आरोप कर दुष्यन्त के कामी हृदय की अभिलाषाओं को व्यञ्जित करनी

वास्तव्य का सरस चित्र शाकुन्तल ने सप्तम अंक के भरत वर्णन में देखा जाता है, जहाँ दुष्यन्त बताता है कि बिना बात हैसकर नन्ही-नन्ही दंतुलियों को दिखानेवाले, तुलसीवाली अव्यक्त मनोहर वाणी बोलते हुए बालकों को गोदी में लेकर उनके शरीर में लगी हुई धूल से मलिन होने वाले लोग घम्य हैं।

आलस्यदन्तमुकुलाननिमित्तहार्तरव्यकर्णरमणीयवचःप्रवृत्तीन् ।

लङ्काव्ययमणयिनस्तनयान् बहन्तो धन्यास्तदंबरजज्ञा मलिनोभयमिति ॥ (७.१७)

शाकुन्तल का चतुर्थ अंक तपोवन से शाकुन्तला की बिदाई का चित्र है। शाकुन्तला को तपोवन से सदा के लिए जाते देखकर हिरनियों ने मुँह में चवाई पास बापस गिरा दी है, मोरों ने नाचता बन्द कर दिया है, और लताएँ पीले पत्तों को गिरा रही हैं, जैसे दुख से आँसू टपका रही हों।^१ जब प्रकृति की यह दशा है, तो कर्णहृदय काश्यप को पीड़ा का अनुभव भला क्यों न होता ? शाकुन्तला आज बली जा रही है, इस बात का विचार ही उनके हृदय को उत्कण्ठा से भर देता है, उनका कर्जासा गला रुंध जाता है, और आँसुओं में चिन्ता की साईं आने लगती है।

यास्तस्यैव शाकुन्तलेति हृदयं संस्पृष्टमृत्कण्ठया,

कण्ठस्तन्मित्रवाप्यवृत्तिकलुषचिन्तामई वर्जितम् ।

वैश्वस्य मम तावदीदृशमहो स्नेहावरण्योक्तः

पीडयन्ते गृहिणः कथं नु तनयाविरलेपदुःखेनैव ॥ (४.५)

शाकुन्तला-विमोगजनित दशा का अनुभव करते समय तपस्वी काश्यप यह सोचने लगते हैं कि जब स्नेह के कारण जनवासी व्यक्ति की यह दशा है, तो पुत्री के विरह के दुःख का अनुभव करते समय गृहस्थों की क्या दशा होती होगी ?

मयानक का मार्मिक उदाहरण दुष्यन्त के वाण से कर कर भागते हिरन के चित्र के रूप में रखा जा सकता है। आगे हिरन दौड़ता जा रहा है, पीछे-

१. टीकाकारों ने इस पद्य के 'वयं' के बहुवचन और 'स्वं' के एक वचन के द्वारा राजा की उदात्तता तथा भ्रमर की निकृष्टता घोषित की है। विशेष जानकारी के लिए देखें राजवन्दन कृत म्यास्या ५० २४-२५।

१. उदगच्छिदमर्जवत्ता मृगः परित्यक्तनर्तना मयूराः ।

अमृतपाण्डुरवा

मुघन्त्यधूनीव

कवाः ॥ (४.११)

पीछे रथ । रथ को देखने के लिए हिरन शरदन को मोड़कर पीछे देख रहा है, और कहीं उसके शरीर के पिछले भाग में बाण न लग जाय, यह सोचकर अपने आगे के भाग में जैसे-वैसे उसे समेट लेना चाहता है । एकावट के कारण खुले मुख से अर्धकवलित दम घिरकर मार्ग में बिखर गया है और डर के मारे वह इतनी तेजी से छलांगे मारकर दौड़ रहा है कि जमीन पर कम और आकाश में अधिक जा रहा है ।

श्रीवामगाभिरामं गुरुननुपतति स्यंदने बट्टदृष्टिः

पञ्चाधर्मे प्रविष्टः शरपतनभयाद्भूयसा पुर्वकायम् ।

इमे रथावलोढेः धमविद्वत्पुस्तभ्रंशभिः कीर्णवर्मा

पद्मोदप्रप्लुतत्वाद्विषति बहुतरं स्तीकमृग्यां प्रयाति ॥

कालिदास के नाटकों में हमयरस की योजना करने वाला पात्र विद्रुपक है । विद्रुपक राजा का नमस्चिब, विश्वासपात्र मित्र तथा हँसोड़ पात्र है, जो ध्येय तथा हास्यपूर्ण उक्तियों से राजा का प्रसन्न भी करता है । विद्रुपक बहुरस ब्राह्मण होता है, जो पेटपन के लिए मशहूर है, पर उसमें बुद्धिमत्ता तथा वेदशुद्धी जैसे दो विरोधी गुणों का समावेश पाया जाता है । वह राजा का विश्वासपात्र होते हुए भी कभी-कभी राजा के गुप्त प्रणय की बातों को नहीं पचा पाता और अभिज्ञानशाकुन्तल में कालिदास उसमें बड़े सतर्क रहे हैं । सामाजिकों को विद्रुपक की चटपटी उक्तियाँ समय-समय पर मनोरञ्जित प्रदान करती हैं । कालिदास के तीनों नाटकों में विद्रुपक के कपनोपकरण बड़े सूदम किंतु व्ययप्रधान हैं । मालविकाग्निमित्र का विद्रुपक भगवती कौशिकी को 'पीठमदिका'^१ कहकर उसकी खिल्ली उड़ाता है, तो गणदास और हरदत्त की लड़ाई को मंडों की लड़ाई बताता है ।^२ पर उसे सबसे अधिक चिन्ता लहड्डुओं की है, और सरस्वती की भेंट में चड़े लहड्डुओं को पचाते गणदास से ईर्ष्या है ।^३ विजयवंशीय तथा शाकुन्तल का विद्रुपक भी व्यय व हास्यप्रधान उक्ति का प्रयोग करने में दक्ष है । औशीनरी के द्वारा उर्वशी के भूर्जपत्रलेख के पकड़े जाने पर राजा विद्रुपक से घीमे में बचने का कुछ कहना पड़ता है । विद्रुपक

१. माल० (पृ० १४)

२. भवनि परशम उभ्रमवाद्गम् । किं मुधा वेनदानेन ? (पृ० १६)

३. भो गणदाम, मंगीउपदं लब्ध्वा सरस्वतुशायनमोदकाभ्यादपः किं ते पुनर्मजिप्रहेन विनादेन ? (पृ० १७)

की इस समय की उक्ति बड़ी सुन्दर है — 'चुराई हुई वस्तु के साथ पकड़ा गया चोर क्या जवाब दे सकता है ?' (लोप्तेष्व नूचितस्य कुम्भीरकस्य अस्ति वा प्रतिवचनम् वि० पृ० ९३) । शाकुन्तल का माधव्य शकुन्तला के प्रति राजा का प्रेम वंसा ही संपन्नता है, जैसे पिण्डखजूर से अघाये हुए व्यक्ति की इमली खाने की इच्छा (यथा कस्यापि पिण्डखजूरैश्चक्षेत्रितस्य तन्तिष्ठायामभिलापो भवेत्, तथा स्त्रीरस्तनपरिभाविनो भवत इयमप्यर्थना शा० पृ० ७१) । राजा के मुख से शकुन्तला के 'अनाघातं पुष्प' वाले सौंदर्य की गाथा सुनकर ब्राह्मण माधव्य को भी दया हो जाती है कि कहो वह बेचारी किसी इगुदी के तेल से धिकने सिर वाले तपस्वी के हाथ न पड़ जाय । मा कस्यापि तपस्विन इगुदीर्तलमिथ-
-ध्विनकणगीर्णस्य हस्ते पतिष्यति । पृ० ३७) । पण्ड अङ्क में जब मातलि आकर अदृष्ट रूप में मेघप्रतिछन्न प्रभास पर विदूषक को दबोच लेता है, तो गीत विदूषक की उक्तियाँ सकरुण होते हुए भी व्यंग्य तथा हास्य को नहीं छोड़ पाती ।

(१) मरे मुझे कोई अदृष्ट व्यक्ति इसी तरह तीन टुकड़ों में गरदन घुमा-
कर मरोड़े डालता है, जैसे ईख को तोड़ा जाता है । (एष मा कोऽपि मृत्यवन-
तगिरोघरमिक्षुमिव त्रिभग करोति—पृ० २२४)

(२) मैं अपने जीवन की आशा उसी तरह छोड़ चुका हूँ, जैसे विडाल के द्वारा पकड़ा हुआ चूहा (विडालगृहीत भूपिक इव निराशोऽस्मि जीविते संवृतः—पृ० २२६)

(३) राजा की मातलि का स्वागत करते देखकर तो विदूषक और चुरा मानता है । जिसने मुझे यज्ञ के बलिपशु की तरह मारा, यह राजा उसी का स्वागत कर रहा है (अह येनेष्टिपशुमार मारितः सोऽनेन स्वागतेनाभिनन्दते । पृ० २२७)

विदूषक की उक्तियाँ भोकोक्ति, व्यंग्य, हास्यपूर्ण अनूठी उपमाएँ तथा संवाद की स्वाभाविक शैली से भरते पड़ते हैं, और कालिदास के नाटकों के संवाद (Dialogue) तत्त्व के अनुपम उदाहरण हैं ।

संवाद की स्वाभाविकता के एक दो उदाहरण दे देना और ठीक होगा ।

(१) बकुल — एष उपाहृदयः उरभोगक्षमः पुरतस्ते वन्ते ।

माला — कि वार्ता ?

बकुल — न तावद्भर्ता । एषोऽभोजसाध्यावलबी पल्लवगुच्छः ॥

(मा० पृ० ५०)

(२) चित्र०—कः पुनः सत्यं तत्र प्रथमं प्रेषितः ?

उवंशी—ननु हृदयम् ।

चित्र०—को नु ह्यत्र नियोजयति ?

उवंशी—मदनः खलु मां नियोजयति । (चित्र० पृ० ६१)

(३) सखी—(अन्तर्गतम्) हला शकुंतले, यदि अवाप्य तातः संनिहतो भवेत् ।

शकु०—ततः किं भवेत् ?

सखी—इमं जीवितसर्वस्वेनाप्यतिथिविशेषं कृतार्थं करिष्यति ।

(शाकु० पृ० ४०)

रङ्गमञ्च की दृष्टि से कालिदास नाटक के उपयुक्त जान पड़ते हैं। यह दूसरी बात है कि आकाश में उड़ते रथ के वर्णन^१ आदि की दृश्यप्रतिमा को कुछ विद्वान् मञ्चीय सफलता में बाधक मानें। पर उनको मञ्च पर कल्पना से व्यक्त किया जा सकता है, आज की विकसित मञ्चीय प्रक्रिया के लिए उन्हें

१. ऐसा जान पड़ता है कि कालिदास को आकाशमार्ग की गत्यात्मक (Dynamic) यात्रा का वर्णन करने का बड़ा शौक है। मेघदूत में इसका एक पहाव है, रघुवंश के त्रयोदश सर्ग में दूसरा। विष्णुमोर्वशीय तथा शाकुन्तल में कवि अपनी इन रमणीय कल्पना में मोह को नहीं रोक सका है। विष्णुमोर्वशीय के पहले अङ्क में, पुरुषरा के रथ के वेग से आगे आने वाले बादल चूर्ण-चूर्ण होकर बूल की तरह रथ के पीछे बह रहे हैं, रथ का पहिया इतनी तेजी से घूम रहा है कि देखने वाले को उसने अरों में दूसरी आवाज़ों की मछा मची होनी है। धौनों के तिर पर गाथा गया बड़ा चामर रथ की तेजी के कारण निश्चल तथा चित्रलिखित-सा हो गया है और बायु के वेग से रथ के धानभाग में उड़ता हुआ ध्वजवस्त्र रथ की तेजी से पुनः रथमध्य में आकर स्थित हो गया है :—

अग्ने यागि रथस्य रथुदबीं शूर्णीभवन्तो घनाः

चक्रान्तिरन्तरान्तरेषु वितनोत्सन्त्यादिबाराबलीम् ।

चित्रारम्भविनिदचनं हरिशिरस्यायानवच्चामरं

यन्मध्ये समवस्थितो ध्वजवटः श्रान्ते च वेगानिलम् ॥ (वि० १.५)

शाकुन्तल के सप्तम अङ्क में दुष्पन्त यागि के साथ रथ के द्वारा आकाशयान से पृथ्वी को छोट रहा है। रथ के आकाशमार्ग में उड़ने के कारण उसके पहियों के मरविहर्तों में से चालक इधर से उधर निकल रहे हैं। मेघों के धर्पण से चमकती दिवली के तेज से रथ के छोड़े मदीय हो उठे हैं और रथ के पहियों की नेमि पानी में भरे बादलों पर चलने के कारण सीकर-कण से गीली हो गई है।

अयमवतिरेकश्चानुद्धेतिनिरतिरिचिरमासी तेजना चानुग्निः ।

गन्तुमुपरि घनान्तं वारिगर्भोदरणां विधुनयति रथस्ते सीकरविघ्ननेभिः ॥ (७.७)

दिखाना संभव भी है। कालिदास के नाटको की दृश्य काव्य की दृष्टि से साँकी गई सफलता के मुख्य कारण दो हैं। भवभूति या मुरारि की तरह कालिदास की नाटकीय कथावस्तु की ब्रह्मात्मकता याज्ञीयमाधव के से समा साग्न पदावली वाले लम्बे-लम्बे सवादों के द्वारा, या उत्तर-रामचरित के-से अतिशय भावोद्देक या प्रकृतिवर्णन के द्वारा, या मुरारि के-से पाणिन्यप्रदर्शन के द्वारा नहीं रोकी जाती। कालिदास की नाट्यकला की वस्तुयोजना का सकेत होते समय हमने बताया है कि कालिदास ने कहीं भी सामाजिक की ओल्लुख-प्रवृत्ति को छिपित नहीं किया है, तथा कवि ने उसे उभारने के लिए नई-वस्तु-विधान कल्पना का समावेश किया है। कालिदास के संवाद सूक्ष्म तथा प्रसङ्गोपयुक्त (Short and up-to-date) हैं, तथा उसके भावात्मक पक्ष भी कामाग्रवाह की भाँति बड़ने में सहृदयता देने हैं। इन्हें देखकर कालिदास की नाट्यकला की प्रयत्नकौटिल्य के विरस में किसी संदेह का अवसर नहीं रहता।

कालिदास के शिल्प तथा पुरुष पात्रों की भाषा संस्कृत है। प्राचीन प्राकृत बोलते हैं। शाकुन्तल के पण्ड अङ्क के प्रवेशक को छोड़कर सभी स्थानों पर कालिदास ने शौरसेनी^१ प्राकृत का प्रयोग किया है। उसकी प्राकृत भाषाएँ 'महाराष्ट्री' में हैं। शाकुन्तल के छठे अङ्क के प्रवेशक ने मधुवा भाषा^२ प्राकृत का प्रयोग करता है। बिकर्णोदगीप के पशुर्ष अङ्क में पुररवा की प्रलापोक्तियों में कई स्थान पर मागध की धारा दिखाई पड़ती है।^३ कदा

हनी बर्तनरद्विसे रघुवत् के त्रयोदश सर्ग के कई वर्दन मिटाये जा सकते हैं।
पदा—

करेण कान्धयनलविडेन स्तुष्टतवया चण्डि कुन्डलिन्या ।

आमुञ्चगीमामरसं दिनीवमुञ्चिब्रविमुहयो पनस्ने ॥ (१३.२१)

कान्धिमामलरलविनीनां मुन्वा स्वन कापनविदिपीनान् ।

प्रस्तुस्तनन्तीव समुत्पन्नयो गोदावरीसारसरङ्गतस्त्वान् ॥ (१३.३३)

१. रसं भर्तृहृदयरत्नविनि विभवदं अज्वाप गोदमीयं गिवेदरस्वम् । (५० ४६)

२. तरस उदलभर्मनते पदं लक्षणमागुलं अंगुलीमग्रं देनित्तम पण्ड्य अदके से विवत्त-
भाभ दंशभी गदिदे भागनिरुद्धि । भावेह वा मुन्वेह वा (५० १८४)

३. हर्षं वै पुन्यिनि आभस्तुहि गभवर कृत्रिमहारे पासिभत्रस्वर ।

दुरविनिजिभमसहरकन्ती दिट्ठी पिअ ये संमुह जन्ती ॥ (वि० ४.५५)

(कई स्त्री पृच्छन्ति आचक्ष्व गववर ललितप्रहरिण नाशिततरवर ।

दुरनिनिप्रितममभक्तोनिर्भूटा भिया तववा संमुचं वान्ती ॥)

१५ सं० क०

कारक के ए० व० का अपभ्रंश विभक्तिचिह्न 'उ' वहाँ पाया जाता है, जो प्राकृत की प्रकृति के अननुबूल है साथ ही वहाँ प्रयुक्त छंद भी अपभ्रंश के ही छंद हैं। क्या ये पद्य कालिदास के स्वयं के ही हैं, या प्रशेष हैं; वे राजा की उत्तियाँ हैं, या मेघध्व-गीत (Play back song) से हैं, इस पर विद्वानों का मतभेद है। डॉ० पी० एल० बंध के मतानुसार ये कालिदास के काल में प्रचलित लोकगीत माने जा सकते हैं, जिन्हें कालिदास ने यहाँ रख दिया है। डॉ० बंध का मत समीचीन जान पड़ता है।

यद्यपि कालिदास के नाटक भावनावादी अधिक हैं; काव्य की भाँति आदर्शवादी वातावरण की मृष्टि करते हैं, किन्तु वे यथार्थवादिता से अछूते नहीं, भले ही मृच्छकटिक जैसी कठोर यथार्थता वहाँ न मिले। कालिदास के नाटक काव्य की दृष्टि से तो अनुपम हैं ही, जिसके कारण शकुन्तला की गेटे ने वाद दी थी, पर नाटकशैली की दृष्टि से भी वे प्रथम कोटि के नाटक अवश्य हैं।



मृच्छकटिक और उसका रचयिता

संस्कृत के नाट्य-साहित्य में मृच्छकटिक का महत्त्वपूर्ण स्थान है। मृच्छकटिक अपने ढङ्ग का अकेला नाटक है, जिसमें एक साथ प्रणयकयात्मक प्रकरण, धूर्तसमुल्लास, तथा राजनीतिक नाटक का वातावरण दिखाई देता है। यही अकेला ऐसा नाटक है, जो उस काल के मध्यवर्ग की सामाजिक स्थिति को पूर्णतः प्रतिबिम्बित करता है। किन्तु मृच्छकटिक कब लिखा गया, किसने लिखा, इन दो प्रश्नों की समस्या अभी तक पूरी तरह नहीं सुलझ सकी है। कुछ विद्वानों के मतानुसार मृच्छकटिक ही संस्कृत का सर्वप्रथम नाटक है, तथा इसकी रचना कालिदास से पहले की है। किन्तु यह मत समीचीन नहीं जान पड़ता। जैसा कि हम आगे सकेत करेंगे, मृच्छकटिक के नाटकीय संविधान, शैली, भाषा, और विशेषतः उसकी प्राकृत के आधार पर यह तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है, कि वह कालिदास के बाद की रचना है।

मृच्छकटिक प्रकरण शूद्रक की कृति के रूप में प्रसिद्ध है। इसकी प्रस्तावना में बताया गया है कि इसकी रचना 'द्वित्रयेष्ठ' शूद्रक ने की थी, जो ऋग्वेद, यामवेद, हस्तिनिशा आदि विद्याओं और कलाओं में पारङ्गत था, जिसने अपने पुत्र को राजा बनाकर तो वर्षों से अधिक उन्नत में अग्निप्रवेश किया था।^१ उसी राजा शूद्रक ने उज्जयिनी के सार्वबाह् दरिद्र चातुस्त तथा वसन्तसेना की प्रणय-गाथा को लेकर इस प्रकरण की रचना की है।^२ किन्तु शूद्रक को इसका रचयिता मानने में कई आपत्तियाँ उपस्थित होती हैं। क्या प्रस्तावना के पद्य भी शूद्रक के हैं? यदि नहीं, तो वे पद्य किसने जोड़े और क्यों? भाषा ही, क्या शूद्रक ऐतिहासिक व्यक्ति है, यदि हाँ तो वे कब हुए हैं? इन प्रश्नों के विषय में विद्वानों ने अलग-अलग उत्तर दिए हैं, और शूद्रक के व्यक्तित्व तथा इस नाटक के रचयित्व के विषय में कोई ऐकमत्य नहीं हो सका है।

१. मृच्छकटिक, प्रथम अङ्क (पृष्ठ ३, ४, ५)

२. मृच्छ० प्रथम अङ्क (पृष्ठ ६, ७)

शूद्रक संस्कृत साहित्य का 'रोमैंटिक' व्यक्तित्व रहा है। स्कन्दपुराण में एक शूद्रक का उल्लेख मिलता है। उसके बाद वेतालपञ्चविंशति, कल्लणकृत राज-तरङ्गिणी और कथासरित्सागर में शूद्रक के सबन्धमें कथाएँ पाई जाती हैं। बाण के हर्षचरित से ज्ञात होता है कि शूद्रक ने अपने शत्रु चन्द्रकेतु—चकोर के राजा—से किस तरह छुटकारा पाया। कादम्बरी में शूद्रक विदिशा का राजा है। दण्डी के दशकुमारचरित में भी शूद्रक का संकेत मिलता है। ऐसा अनुमान होता है कि बाद में जाकर शूद्रक भी उदयन की भाँति लोहकपाओं का नायक बन गया था, और उसके साथ कई कहानियाँ जोड़ दी गई होंगी। पर क्या असली शूद्रक कोई ऐतिहासिक व्यक्ति था? डॉ० स्मिथ के मतानुसार शूद्रक आध्रवर्ष के राजा सिमुख से अभिन्न व्यक्ति है, जिसका समय (२४० ई० पू०) है। प्रो. स्टेन कोनो के मतानुसार आभीरवंश के राजा शिवदत्त (२४८ ई०) का ही दूसरा नाम शूद्रक था। कुछ लोग आध्रवर्ष के वासिष्ठिपुत्र पुलुमावि की ही शूद्रक मानते हैं। कुछ भी हो, इस विवाद से हमें यहाँ विशेष प्रयोजन नहीं। हमें तो यहाँ मृच्छकटिक तथा शूद्रक के परस्पर सबन्ध के विषय में जो मत प्रचलित हैं, उन्हीं का संकेत करना है :—

१. पिगेल के मतानुसार मृच्छकटिक के रचयिता दण्डी हैं। उनका कहना है कि दण्डी ने तीन कृतियाँ लिखी थी (त्रयो दण्डिप्रबन्धाश्च)। दशकुमार-चरित तथा काव्यादर्श उसकी दो रचनाएँ हैं, और तीसरी कृति मृच्छकटिक है। यदि यह दण्डी की ही कृति होती, तो शूद्रक के नाम से प्रसिद्ध क्यों होती?

२. डॉ० सिल्वी लेवी के मत से मृच्छकटिक शूद्रक की रचना नहीं है। किसी अन्य कवि ने इसे शूद्रक के नाम से इसलिये चला दिया कि इसे पुरानी कृति माना जाय और इसका सम्मान हो जाय।

३. डॉ० वीथ भी इसे शूद्रक की रचना नहीं मानते। वे शूद्रक को ऐतिहासिक व्यक्ति मानने के पक्ष में नहीं हैं। उनके मतानुसार किसी कवि ने भास के 'चायदत्त' में आर्यक के विद्रोह की कथा का मिथ्यण कर मृच्छकटिक की रचना की है।

४. नवीन मत यह है, कि शूद्रक तो ऐतिहासिक व्यक्ति रहे हैं, किन्तु बाद में उनका व्यक्तित्व लोहकपाओं के घटाटोप में आच्छन्न कर दिया गया

है। पर मृच्छकटिक निःसन्देह शूद्रक की कृति नहीं है। इसका रचयिता कोई दूसरा ही कवि है। भास के 'दरिद्रचारुदत्त' की अपूर्णता को देखकर किसी कवि ने उसमें आवश्यक परिवर्तन कर, कुछ नई कल्पनाओं का समावेश कर 'मृच्छकटिक' का ढाँचा खड़ा कर दिया है। योपालदारक, आर्यक तथा पालक वाली कहानी इसी कवि का समिथण है, जिसका बीज उसे मुणाढ्य की बृहत्कथा से अच्छा उस काल की लोककथाओं से मिला होगा। पर कृति के साथ वह किन्हीं कारणों से अपना नाम नहीं देना चाहता था, इसलिए उसने शूद्रक के नाम से कृति को प्रसिद्ध किया। प्रस्तावना के अंतर्गत शूद्रक के परिचय वाले पद्यों में शूद्रक का वर्णन परोक्षभूते लिट् के द्वारा किया गया है, तथा इन पद्यों से ऐतिहासूचक 'किल' का प्रयोग भी किया गया है। किन्तु इस पर यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है, कि कवि ने अपना नाम क्यों नहीं दिया? ऐसे कौन से कारण थे, जिन्होंने उसे अपना नाम प्रकट न करने दिया। इस संवाद्य में दो कारण दिखाई देते हैं.—प्रथम तो मूल नाटक, जिसकी आधार बनाकर मृच्छकटिक का पल्लवन किया गया है, वह भास की रचना थी, अतः उसे आमूलखूल अपनी रचना के रूप में प्रसिद्ध करने में कवि को हिचकिचाहट हुई होगी। दूसरे, नाटक में जिन नवीन सामाजिक और राजनीतिक रहस्यों को समाविष्ट किया गया है, वे उस काल के राजवर्ग तथा समाज की पिल्ली उड़ाती नजर आनी हैं। मृच्छकटिक में क्या ब्राह्मण, क्या क्षत्रिय, सभी समाज गिरा हुआ दिखाया गया है। ब्राह्मण चोर, जुआरी और चापलूस बताये गये हैं, तो क्षत्रिय क्रूर और दुराचारी। राजा नीच जाति की रणेलियों को रखता है, नीच जाति के लोग राज्य में उच्च पदों पर हैं, और ग्याह कुछ नहीं, राजा की इच्छा पर निर्भर है। ऐसा अनुमान है, कवि ने तारक्षालिक मध्यवर्ग तथा उच्चवर्ग की स्थिति पर व्यंग्य करते हुए इस कृति का पल्लवन किया है। ऐसा शान्तिकारी कवि उस काल में राजदण्ड से बचने के लिए अपना नाम दिया न देना, तो करता क्या?

इतना होने पर भी मृच्छकटिक के अन्तरङ्ग प्रमाणों के आधार पर हम उसके रचनाकाल और रचयिता के व्यक्तित्व का अनुमान कर सकते हैं। भारवि के परिशीलन में हम गुप्तोत्तरकाल की सामाजिक दशा का संकेत कर चुके हैं। यही हमने वह भी संकेत किया था कि गुप्तों के बाद हर्षवर्धन तक कोई भी सार्वभौम राजा उत्पन्न नहीं हुआ था। उत्तरी भारत में कई छोटे-मोटे

राजा थे, गुप्तों का राज्य नाममात्र को मगध में शशाङ्कगुप्त तक बना रहा, और उज्जयिनी से भी गुप्तों के पैर उठ चुके थे। मालव में उस समय की राजनीतिक स्थिति अत्यधिक शोचनीय थी, गुप्तों की शक्ति का हान होने के कारण और हूणों के आक्रमण के कारण उत्तरी भारत में अराजकता-सी फैली हुई थी। राजाओं का चारित्रिक अछ-पतन हो चुका था। वे बीरता से हाथ धो बैठे थे, और विलास में इतने मग्न हो गये थे कि राष्ट्रमहिमियों के अतिरिक्त कई खेलों भी खेलते थे, जिनमें कई भुजिष्याएँ तो निम्न जाति की होती थी। मृच्छकटिक के राजा पालक ने भी ऐसी खेलें रख रखी हैं, जिनमें एक शकार की वृत्ति है। शकार उष्णकुलोत्पन्न पात्र न होकर व्यभिचारिणी का पुत्र (काण्ठीमातृक) है। राजाओं की विलासिता के कारण राज्य की शासन-व्यवस्था अस्त-व्यस्त हो चली थी। न्याय समाप्त हो चुका था, और राजा की इच्छा के अनुकूल न्याय हो रहा था। राजा के सगे-सम्बन्धी म्यादाधीनों को पद से हटा दिये जाने की घमकी दिखाकर मनमाना न्याय करवा लेते थे। प्रजा राजा से असन्तुष्ट थी। राजा स्वयं अपने शत्रुओं से शङ्कित रहता था, और मौका पाकर अपने शत्रुओं की निगहबंद करने की ताक में रहता था। राज्यव्यवस्था इतनी खराब हो गयी थी कि राज्य में किसी भी समय विद्रोह हो सकता था, और पुराने राजा को बन्द घण्टों में हटाकर नए राजा को सिंहासनासुद किया जा सकता था। राजा के विरुद्ध कई शक्तियाँ पक्षपात किया करती थी, जिनमें खोर, जुआरी, लुच्चे, लफंगे तक शामिल थे।^१ नगर की रक्षा-व्यवस्था बिगड़ी हुई थी। कोई भले घर की बहू-बेटी शाम के बाद घर से निकलने का साहस नहीं कर सकती थी। राजमार्ग पर शाम पड़ते ही वैश्याएँ, बिट, लफंगे, जुआरी लोग घूमने लग जाते थे।^२ कभी-कभी राजमार्ग पर ही इन लोगों में भार-पीट भी हो जाती थी।

१. शादी-विवाह-भुजिकमन्धवर्णान् राजाप्रमाणविनीथ नरेन्द्रमुत्तान् ।

उत्तेजयामि मुद्गदः परिमोशुगाव गौगन्धरावण हवीदधनरय रावः ॥

(मृच्छ ० ४. २९)

२. अन्यथा, एतस्या प्रदोषवेत्तार्या इह राजमार्गे गणिका विद्यधेता राजवन्ध्याश्च पुदपाः सम्रान्तिः । तन्मृच्छकटिकस्य कालसर्वस्व भूविक इवाभिमुत्तानिनो बध्य इदानीं भविष्यामि । (मृच्छकटिक, प्रथम अङ्क)

उस काल की आर्थिक दशा अत्यधिक समृद्ध थी। चारुदत्त स्वयं सम्पत्ति-शाली सार्यवाह था, जो दानशीलता के कारण दरिद्र हो गया था। गणिका वसन्तसेना की समृद्धि का जो वर्णन किया गया है, वह समाज में गणिकाओं के सम्मान का सूचक करता है। वसन्तसेना गणिका थी, वेश्या नहीं। संभवतः उस काल में वेश्याओं के दो वर्ग थे। गणिकाएँ नृत्यगीतादि के द्वारा जीविकोपार्जन करती थीं, वेश्याएँ रूप-यौवन के द्वारा। गणिकाओं और वेश्याओं से समाज के प्रतिष्ठित लोगों का भी संबंध रहना था। गणिकाएँ अपना पेशा छोड़कर कुल-बधुएँ भी बन सकती थीं, और ब्राह्मण तक उनसे विवाह कर सकते थे। मृच्छकटिक में एक नहीं, दो-दो ब्राह्मणों का गणिकाओं से विवाह कराया गया है। चारुदत्त का विवाह वसन्तसेना से होता है, शविलक मदनिका को अपनी बधू बनाता है।

उस काल में भारत में दास प्रथा प्रचलित थी। दास स्वामी की संपत्ति थे। मदनिका वसन्तसेना की दासी थी, और शविलक ने उसे दासत्व से छुड़ाने के लिए ही चारुदत्त के घर पर संघ लगाकर चोरी की थी। चारुदत्त और शकार के चेट भी गुलाम थे। मालिक का शपथ चुकने पर दास गुलामी से छुटकारा पाकर स्वतन्त्र नागरिक बन सकता था। मालिक स्वयं भी किसी दाम की स्वतन्त्र कर सकता था। चारुदत्त स्यावरक चेट को स्वतन्त्र कर देता है—'मुवूत, मदामो भवतु' (दशम अंक) ।

मध्यवर्ग तथा निम्नवर्ग समाज में जुआ खेलने का आम प्रचार था। जुमा खेलने के अद्भुत होते थे, जिनका मुखिया सम्रिक कहलाता था। धूत को राज्य की ओर से वैधानिक मान्यता प्राप्त थी। अगर कोई जुआ खेलने में बेईमानी करता या हारकर शपथ न देता, तो न्यायालय में दावा किया जा सकता था। सदाहक के भाग जाने पर धूनकार मायूर से कहता है—'एहि राजकुलं गत्वा निवेदयामः' (द्वितीय अंक) । कई लोग आजीविका न मिलने पर धूत की ही आजीविका बना लेते थे। सदाहक अपने आपको 'धूनोरजीवी' कहता है।

इस समय बौद्ध धर्म की स्थिति रुढ़बढ़ा रही थी। बौद्ध भिक्षुओं का धार्मिक पतन नहीं हुआ था, परन्तु संतक दृष्टि से देखे जाते थे। वैदिक ब्राह्मणधर्म ही राजधर्म था। इसी काल में शैवों तथा शाक्तों का भी उत्थान होने लग गया था, जो भवभूति के समय में परस्पर रूप में सामने आता है। ऐसा प्रतीत होता है, मृच्छकटिक का रचयिता स्वयं शैव था।

मृच्छकटिक में प्राप्त कई प्रयोगों से ऐसा अनुमान किया जाता है, कि मृच्छकटिक का रचयिता दाक्षिणात्य था। वसन्तसेना के हाथी का छुण्टमोड़क' नाम दाक्षिणात्य नाम है। पैसे के लिए मृच्छकटिक में 'नाणक' शब्द का प्रयोग किया गया है। इस नाटक का रचयिता सिद्धहस्त कवि है, उसे संस्कृत और प्राकृत भाषाओं का प्रौढ़ ज्ञान है। केवल शौरसेनी और मागधी प्राकृत ही नहीं, चाण्डाली, शकरी, ढक्की जैसी विभाषाओं और देशभाषाओं का प्रयोग उसके इस ज्ञान का प्रमाण है। प्राकृतों का प्रयोग मृच्छकटिक के रचयिता के काल का संकेत कर सकता है। मृच्छकटिक की ढक्की, जिसका प्रयोग माधुर ने किया है, अपभ्रंश का ही एक रूप है। संभवतः अपभ्रंश की ही पृथ्वीघर (मृच्छकटिक के टीकाकार) ने ढक्की कहा है। मृच्छकटिक के माधुर की उक्तियाँ उकारबहुला हैं। ऐसा प्रतीत होता है, मृच्छकटिक की रचना कालिदास तथा हर्षवर्धन के बीच के समय की विभाषाओं का संकेत करती है।

उपयुक्त सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक स्थिति को ध्यान में रखते हुए हम मृच्छकटिक को ईसा की पाँचवीं शती के उत्तरार्ध या छठी शती के पूर्वार्ध की रचना कह सकते हैं।

मृच्छकटिक की कथा

मृच्छकटिक एक सजीर्ण कोटि का प्रकरण है। इसमें चारवत्त तथा वसन्तसेना के प्रेम की कल्पित कथा है। इसी के साथ कवि ने पालक तथा गोपालदारक आर्यक की कथा को जोड़ दिया है। सम्पूर्ण प्रकरण दस अङ्कों में विभक्त है।

प्रथम अङ्क में विद्रुपक चारुदत्त के मित्र चूर्णवृद्ध के द्वारा भेजा हुआ शाल लेकर आता है। चारुदत्त विद्रुपक को चौराहे पर मातृवलि अर्पण करने जाने को कहता है। विद्रुपक रात में चौराहे पर जाने से डरता है। चारुदत्त उसके साथ रदनिका को भेजता है। इसी अङ्क में राजमार्ग पर वसन्तसेना का पीछा करते हुए शकार, बिट और चेट प्रविष्ट होते हैं। शकार के कपन में वसन्तसेना को यह धरा चल जाता है कि वह चारुदत्त के मकान के पास ही है। शकार से बचने के लिए वह चारुदत्त के घर में घुस जाती है। इधर रदनिका को लेकर मंत्रेय मातृवलि देने जाता है, सो शकार रदनिका को वसन्त-

सेना समझकर पकड़ लेता है। मंत्रेय उसे डाँटता है। वसन्तसेना चारुदत्त के घर में प्रविष्ट होकर अपना गहना वहाँ रख देती है, और चारुदत्त उसे घर तक पहुँचा आता है। इसी अङ्क में यह भी संकेत मिलता है कि वसन्तसेना कामदेवायतनोद्यान में चारुदत्त को देखकर उसके प्रति अनुरक्त हो गई थी।

द्वितीय अङ्क में प्रातःकाल दो घटनाएँ होती हैं। सबाहक पाटलिपुत्र का सभ्य नागरिक था। भाग्य-विपर्यय से वह उज्जयिनी में आकर सबाहक का काम सीखकर चारुदत्त का मौकर बन जाता है। चारुदत्त के दरिद्र बन जाने पर वह जुआरी बन जाता है। जुए में दस मोहर हार जाता है, और भायूर को नहीं चुका पाता। घृतकार और मायूर उसका पीछा करते हैं। वह वसन्तसेना के घर में घुस जाता है। वसन्तसेना सोने का गहना देकर उसे छुड़ाती है। सबाहक को प्लानि होनी है, और वह शौद्धभिन्नु बन जाता है। उसी दिन वसन्तसेना का हाथी छूट जाता है, वह रास्ते में एक भिक्षु की कुचलना ही चाहता है कि वसन्तसेना का चेष्ट कर्णपूरक उमने बचा लेता है। इससे प्रसन्न होकर पास में खड़ा हुआ चारुदत्त खुश होकर उसे दुशाला पुरस्कार में दे देता है। तीसरे अङ्क में शबिलक वसन्तसेना की दासी मदनिका को गुलामी से छुड़ाने के लिए चारुदत्त के घर पर संध लगाकर चोरी करता है। वसन्तसेना के (घरोहर) गहने पुरा लिये जाते हैं। चतुर्थ अङ्क में शबिलक बहने लेकर वसन्तसेना के घर पहुँचता है। वसन्तसेना मदनिका तथा शबिलक की बानों को छिद्रकर सुन लेती है। उसे मारी बात का पता लग जाता है। फलतः वह मदनिका को शबिलक के हाथों सौंप देती है। इसपर चारुदत्त वसन्तसेना के गहने चोरी में चले जाने से दुखी होता है, वह अपनी पत्नी घृता की बहुमूल्य रत्नावली को लेकर मंत्रेय को वसन्तसेना के घर भेजता है। मंत्रेय यह कहता है कि चारुदत्त वसन्तसेना के गहनों को जुए में हार गया है, इसलिए बदले में यह रत्नावली भेजी है। पञ्चम अङ्क में वसन्तसेना बिट को साप सेंडर चारुदत्त के प्रति अभिसरण करती है। चारुदत्त उसकी प्रतीक्षा करता है। बादल गरज रहे हैं, बिजली कड़क रही है, पानी से तरबतर वसन्तसेना चारुदत्त के यहाँ पहुँचनी है। वसन्तसेना उस रात वही रहती है। छठे अंक में चारुदत्त पुष्करणीक नामक बगीचे में चला जाना है, और जाते समय वसन्तसेना से वहाँ मिलने का कहलवा जाता है। इसपर वसन्तसेना अपने लिए भेजी गई काड़ी में न सँटार भूल से पास में खड़ी दूसरी काड़ी में बैठ जाती है, जो शकार

की है। इसी अङ्क में गोपालदारक आर्यक कँदखाने से भागकर आता है, वह चारुदत्त की खाली गाड़ी में बैठ जाता है। गाड़ीवान उसे वसन्तसेना समझकर गाड़ी हूँक देता है। रास्ते में रक्षक, चन्दन और वीरक गाड़ी को देखना चाहते हैं। चन्दन उसे देखने जाता है और पहचान कर अभय देता है। इधर वीरक भी गाड़ी को देखना चाहता है, तो वह झगड़ा कर बैठता है। आर्यक उद्यान में आकर चारुदत्त से मिलता है।

अष्टम अंक में वसन्तसेना उद्यान में पहुँचती है, पर वहाँ शकार को देखकर सहम जाती है। शकार उसके प्रति प्रेम प्रदर्शन करता है और स्वीकार न करने पर उसका गला घोटकर मार डालता है। शकार वहाँ से भाग जाता है। इधर संबाहुक, जो बौद्ध भिक्षु है, वसन्तसेना को मरी पाकर पास में पहुँचता है, उसे होश में लाकर समीप के बिहार में ले जाता है। नवम अंक में शकार कचहरी में जाकर चारुदत्त पर यह अभियोग लगाता है कि उसने वसन्तसेना को मार डाला है। कचहरी में चारुदत्त का मामला पेश होता है। इसी समय विदूषक आता है, और उसके पास में वसन्तसेना के गहने बरामद होते हैं। प्रमाण मिलने पर चारुदत्त को फाँसी का दण्ड दे दिया जाता है। दशम अंक में बाण्डाल चारुदत्त को फाँसी देने समझाने की ओर ले जाते हैं। इसी बीच भिक्षु वसन्तसेना को ले आता है। इधर राज्य में दिप्लव होता है। शक्तिरत्न राजा पालक को मारकर आर्यक को राजा बना देता है। चारुदत्त को फाँसी से छुटकारा मिल जाता है, शकार को झूठे अभियोग के लिए फाँसी की आज्ञा होती है, पर चारुदत्त उसे क्षमा दिलवा देता है। चारुदत्त और वसन्तसेना का विवाह हो जाता है और भरतवाक्य के साथ प्रकरण समाप्त होता है।^१

मृच्छकटिक का नाटकीय संविधान

मृच्छकटिक प्रकरण संस्कृत स्तरों में घटनाचक्र की दृष्टि से अपूर्व नाटक है। घटना-चक्र की गत्यात्मकता इस रूपक की खास विशेषता है, और इसकी सफलता तथा प्रसिद्धि का मुख्य कारण यही है। संस्कृत के रूपकों का घटनाचक्र बड़ा कच्चा रहता है। कालिदास, मृदक (?), तथा विशाखदत्त के अनिश्चित बाकी सभी नाटककारों के घटनाचक्र बड़े शिथिल होते हैं। नाटक में प्रमुख वस्तु 'व्यापार' (Action) है, यही नाटक को गति देता है। उसमें कथनोप-

१. मृच्छकटिक में अनिश्चित शब्द के नाम में एक और रूपक प्राप्त हुआ है— पद्मप्रभातक भाग।

कथन की अपेक्षा अभिनय के द्वारा कथा को अधिक बढ़ाना चाहिए। मृच्छकटिक की कथा अभिनय के द्वारा आगे बढ़ती है। इसके साथ इस प्रकरण में नाटककार ने सामाजिक की 'कौतूहल' वृत्ति को आगे से बढ़ने के अवसर दिये हैं।

प्रस्तुत प्रकरण का शीर्षक तो अजीब है ही, साथ ही इसकी कथावस्तु और उसके निर्वाह का ढङ्ग भी बड़ा अद्भुत है। 'मृच्छकटिक' नाम प्रकरण को एक घटना से लिया गया है। चारुदत्त का पुत्र मिट्टी की माथी से खेलना मना कर देता है, वह भी पड़ोसी के लड़के की तरह सोने की बाड़ी में खेलना चाहता है। रोते-रोते वह रदनिका के साथ वसन्तसेना के पास जाता है, वसन्तसेना उसे अपने सोने के गहने दे देती है। ये गहने ही बाद में विदूषक के पास पकड़े जाते हैं, और दरिद्र चारुदत्त के द्वारा सुपर्ण के लिए वसन्तसेना की हत्या किये जाने का प्रमाण मिल जाता है।

मृच्छकटिक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इस रूपक में संस्कृत नाटक-साहित्य सर्वप्रथम राजाओं की कथा को छोड़कर मध्य वर्ग से कथावस्तु की चुनता है। उज्जयिनी के मध्यवर्ग-समाज की दैनन्दिनचर्चा को रूपक का आधार बनाकर कवि ने इसे अत्यधिक स्वाभाविकता दे दी है। मृच्छकटिक संस्कृत का एकमात्र यथार्थवादी नाटक है। कालिदास और भवभूति में हमें काव्य और भावना का उदात्त वातावरण मिलता है, जब कि मृच्छकटिक में जीवन की कठोर वास्तविकता के दर्शन होते हैं। किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि यह नाटक काव्य तथा भावना की उदात्तता से रहित है। यद्यपि इस रूपक का जगन्, चोर, जुआरी, बदमाश, राजनीतिक पद्मिनी, मिश्र, राजसेवक, निठाले, बेकार लोग, पुलिस कर्मचारी, नीकरानियाँ, विट और गणिकाओं का विचित्र जगत् है, तथापि इसमें अनेकों रमणीय स्थल हैं जो काव्य की दृष्टि से निम्न कोटि के नहीं। इसका प्रणय-विचित्र दुष्यन्त तथा लघोवन-सुन्दरी शकुन्तला का विषादपूर्ण प्रेम नहीं है, न वह भवभूति के राम तथा सीता का गम्भीर आदर्श प्रेम ही है, वह तो एक नागरिक और गणिका के प्रेम का चित्र है, जो पवित्रता, गम्भीरता और कोमलता में किसी दशा में न्यून नहीं। प्रकरण की विचित्र सृष्टि इस प्रेम की आधारभूति के रूप में आती है। नाटककार ने इस प्रणय-कथा के साथ राजनीतिक पद्मिनी की कथा को मिलाने में एक कुशल नाटककर्तृत्व का परिचय दिया है। भास के 'चारुदत्त' में कथा का यह राज-

नीतिक भाग नहीं पाया जाता। कुछ विद्वानों के मतानुसार^१ पालक की कथा इस प्रकरण की मुख्य कथा में ठीक नहीं बैठती, किन्तु यह मत ठीक नहीं जान पड़ता। पालक और आर्यक वाली राजनीतिक कथावस्तु, चारुदत्त और वसन्त-सेना की प्रणय-कथा से इतनी सरिलिप्त दिखाई देती है, कि वह एक पूर्णतः विकसित प्रासङ्गिक इतिवृत्त जान पड़ती है। इसकी गतिविधि को देखने पर पता चलता है कि यह सम्पूर्ण रूपक में अनुस्यूत दिखाई पड़ती है। इतना ही नहीं, उस काल की सामाजिक अस्तव्यस्तता की वातावरण-सृष्टि में भी यह उप-कथावस्तु बहुत हाथ बँटाती है। मृच्छकटिक में समाज के सभी वर्गों से चुने हुए पात्र मिलते हैं :—अत्यधिक सभ्य ब्राह्मण और पठित चोर, पठित पत्नी और गणिका, पवित्र भिक्षु और पापी शकार तथा लुब्ध-लफो। मृच्छकटिक के चरित्रों की एक प्रमुख विशेषता है, जो अन्य संस्कृत रूपकों में नहीं मिलती। संस्कृत के रूपकों के पात्र प्रायः 'प्रतिनिधि-पात्र' (Type) होते हैं। किन्तु मृच्छकटिक के पात्र 'व्यक्ति' (Individuals) हैं। प्रत्येक पात्र अपना निजी व्यक्तित्व लेकर सामने आता है। पवित्रहृदय शिट, जिसे रोजी के लिए नीच शकार का नीकर बनना, और अपमान सहना पड़ता है, ब्राह्मणपुत्र शबिलक, जिसे प्रेम के कारण न चाहते हुए भी चोरी तक करनी पड़ती है; सुवर्णलोभ को छोड़कर दण्ड ब्राह्मण युवा चारुदत्त से प्रेम करने वाली गणिका वसन्तसेना, सभी पात्र अपनापन लेकर आते हैं, जो उसी वर्ग के अन्य लोगों में मिलना कठिन है। सारांश यह है कि मृच्छकटिक में एक साथ प्रहसन और विपादमय नाटक, व्यंग्य और करुण, काव्य और प्रतिभा, दया और मानवता का अपूर्व सम्मिश्रण मिलता है।

मृच्छकटिक के पात्रों में नायक चारुदत्त और नायिका वसन्तसेना के चित्रण में कवि ने अद्भुत सफलता प्राप्त की है। चारुदत्त का अभिजात चरित्र एक बिचित्र रूप लेकर आता है। वह ब्राह्मण युवा है, किन्तु व्यवहार में ब्राह्मण न होकर थैली है। चारुदत्त को हम मध्यवर्गीय नागरिकवर्ग का 'प्रतिनिधि' (Type) नहीं मान सकते। मालनीमाधव के माधव से चारुदत्त में बहुत बड़ा भेद है। चारुदत्त माधव की तरह प्रणयव्यापार में स्वयं श्रियाशील नहीं है। मृच्छकटिक का चारुदत्त वसन्तसेना को प्राप्त करने के लिए स्वयं कोई

प्रयत्न नहीं करता जान पड़ता । मृच्छकटिक की प्रणय-लीला में चारुदत्त 'उदासीन' (Dumb) नायक-सा दिखाई पड़ता है । प्रणयलीला में जो कुछ प्रयत्न होता है, उसका सारा श्रेय वसन्तसेना को मिलता है । इस दृष्टि से मृच्छकटिक के चारुदत्त में संस्कृत नाटकों के अन्य नायकों की तरह न तो हमें विलासी शृङ्गारिता की ही अत्यधिक सरस झाँकी मिलेगी, न वीरता या साहसशीलता का उदात्त चित्र ही । इतना होते हुए भी चारुदत्त के चित्र में कुछ ऐसी मानिक रेखाएँ हैं, जो उसे उत्कृष्ट कलात्मकता दे देती हैं । चारुदत्त कुलीन, सम्पन्न एवं सच्चरित्र युवक है, उसमें कुछ ऐसे महार्पण गुण हैं, जिनसे उसने समस्त उज्जयिनी के मन को जीत लिया है । अपनी त्यागशीलता के कारण चारुदत्त समृद्ध श्रेष्ठों से दरिद्र बन गया है, और दरिद्र हो जाने पर भी चारुदत्त को दुःख इस बात का है कि याचक उसके घर को सम्पत्तिहीन पाकर अब नहीं आते । वह अपने को उस हाथी के समान समझता है, जिसने मद्गल से अनेकों भौरो को तृप्त किया है, किन्तु अब गण्डस्थल के शुष्क हो जाने पर कोई भौरा आता ही नहीं ।^१ कभी-कभी दरिद्रता चारुदत्त के मन को विक्षुब्ध भी कर डालती है । वह गरीबी की भीत से बढ़कर समझता है । किन्तु इतना होते हुए भी दरिद्रता ने चारुदत्त के मानसिक सन्तुलन को अस्त-व्यस्त नहीं किया है, अपितु वह जीवन की वास्तविकता को समझने लगता है । चारुदत्त दूसरे संस्कृत नाटकों के नायकों की तरह कोरा 'आदर्श' नायक नहीं है । वह उच्च मध्यवर्ग के वैवास्तविक चित्र को उपस्थित करता है, जो साहित्य, सङ्गीत और कला का प्रशंसक है, घृतक्रीड़ा करने में नहीं हिचकिचाता (या घृतक्रीड़ा करने के विषय में कहने से नहीं डरता) । विदूषक की तरह वह गणिका वसन्तसेना को सशक दृष्टि से नहीं देखता, और गणिका-प्रेम को चरित्र का दोष नहीं मानता ।^२

वसन्तसेना का चरित्र दृढ़ सत्य और विशुद्ध प्रेम, अपूर्व त्याग और गुण-

१. एतत्तु मां दहति यद् गृहमस्मदीयं स्त्रीनार्यमित्यतिषयः परिवर्जयन्ति ।

संशुष्कसान्द्रमदलेतमिव भ्रमन्तः कालात्यये मधुकराः करिणः कपोलम् ॥

(१. १२)

२. मया कथमीदृशं वक्तव्यम्, यथा गणिका मम मित्रमिति । अथवा यौवनमवा-
पराध्यनि न चारित्रम् । (मृच्छकटिक नवम अङ्क)

सृष्टा की आँच में तपकर, गणिकावृत्ति के कालुष्य को छोड़कर, शुद्ध भास्वर स्वर्ण के समान उपस्थित होता है। गणिका वसन्तसेना न सीता की तरह गम्भीर पत्नी है, न मालती की तरह पिता की परतन्त्रता में आवद्ध किशोरी ही, न वह शकुन्तला की तरह बालमुलभ मुग्ध मनोहारिता से युक्त है, न मालविका की तरह अस्थान में फँका गया हीरे का टुकड़ा। विक्रमोर्वशीय की उर्वशी की तरह होते हुए भी वसन्तसेना में उससे एक तारिखक भेद है। उर्वशी वसन्तसेना से कहीं अधिक विलासिनी दिखाई पड़ती है, जब कि वसन्तसेना त्याग में उर्वशी से बढ़कर है, चाहे उर्वशी ने अपने पुत्रको छिपाकर प्रणय के लिए स्वाभ्यन्तागकी एक झलक दिखा दी हो। वैसे वसन्तसेना उर्वशी की ही तरह जीवन के अनेक अनुभव लेकर सामाजिकों के समक्ष अवतीर्ण होती है, पर बुद्धिमत्ता, प्रत्युत्पन्नमतिस्व और शालीनता में वह उर्वशी से कुछ बढ़कर ही दिखाई देती है। गणिका होते हुए भी—जिने बिट बापी, लवरा या नौरा के समान सर्वभोग्या समझता है^१—वह संस्थानक जैसे राजवल्लभ को ठुकराकर अपने शुद्ध एवं गम्भीर प्रेम का परिचय देती है। गणिकावृत्ति के कारण उसे विपुल सम्पत्ति प्राप्त है, किन्तु उसका हृदय इस गदित जीविका के प्रति विद्रोह कर उठता है। राजश्याल संस्थानक के द्वारा भेजी गई स्वर्णराशि का तिरस्कार करते हुए वह प्रकार की सिफारिश करती हुई माँ से यही कहलाती है कि यदि वह उसे जिदा देखना चाहती है, तो इस तरह का प्रस्ताव कभी न रखे।^२ अपने गदित जीवन को छोड़कर वह चारुदत्त के प्रति आसक्त होती है, किन्तु उसका मन इस शाङ्का से अभिभूत रहता है कि कहीं उसकी अकुलीनता तथा गणिका-वृत्ति उसके शुद्ध प्रणय में बाधक न बन जाय। चारुदत्त को पहले-पहल ही देखकर वह अनुरक्त हो जाती है, और वसन्तसेना का चारुदत्त के प्रति उत्पन्न अनुराग संस्थानक के भापी बिट के मुँह तक से प्रशस्त के दो शब्द निकलकर हो देता है 'गुण्डु खल्विद उच्यते-रत्न रत्नेन सङ्गच्छते' (प्रथम अङ्क)। इतना ही नहीं, चारुदत्त के नाम को सुनकर बिट का व्यवहार सर्वथा परिवर्तित हो जाता है, वह

१. त्वं बापीव कृतेन नौरिव जनं विद्यासि सर्वं मम । (१. ३२)

२ 'यदि मां जीवन्तीमिच्छसि, तदा एवं न पुनरहं आश्रायितव्या ।'

वसन्तसेना को परेशान करने की बजाय शकार से बचने में सहायता भी करता है।^१ वसन्तसेना अपनी लक्ष्यप्राप्ति में सफल होती है। वह उज्जयिनी के आभरणभूत चारुदत्त के हृदय को जीत लेती है और प्रथम दर्शन की रात्रि के बाद उसे अभी तक अपने प्रति चारुदत्त के प्रेम के विषय में पूरा विश्वास नहीं होता, क्योंकि वह उसे बहुत बड़ा सौभाग्य समझती है। उसे इस बात का ख़ुश भर भी शोक नहीं कि वह दरिद्र व्यक्ति से प्रेम करती है। मदनिका से बात करते समय वह साफ़ कहती है कि दरिद्र पुरुष के प्रति अनुरक्त गणिका निन्दनीय नहीं होती। उसे इस बात का सन्तोष है कि वह उन मधुरकियों (धमरियों) की तरह नहीं, जो आम के पेड़ से फूल सड़ते ही उसे छोड़कर भाग जाती हैं।^२

इनके बाद मृच्छकटिक का महात्वपूर्ण पात्र 'देवपुरण मनुष्य वामुदेव' (देवपुलिशे मनुष्ये वामुदेवके) राष्ट्रियशाल संस्थानक शकार है। वेवकूफी, कामरपन, हठप्रतिभा, दम्भ, क्रूरता तथा बिलासिता के विचित्र समबाय को लेकर शकार का चित्र उपस्थित होता है। उसे इस बात का धमण्ड है, कि उसकी बहिन राजा पालक की रखली है, वह चाहे वो भी और बहिन से कहकर न्यायाधीश तक को पद से हटवा सकता है। नवम अङ्क में वह नये न्यायाधीश को नियुक्त करने की धमकी देता है। शकार नीच कुलोत्पन्न है, उसके बाप तक का पता नहीं, इसीलिए वह 'काणेलीमानृक' (अभिचारिणी का पुत्र) कहलाता है। यद्यपि वह मूर्ख और कायर है, तथापि लोगों के सामने अपनी विद्वत्ता और धीरता प्रदर्शित करता चाहता है। वह वसन्तसेना के बजाय रदनिका की बालों में टीक वैसे ही पकड़ लेता है, जैसे चाणक्य ने द्रौपदी की बाली में पकड़ कर धसीटा था।^३ वह वसन्तसेना को पकड़ कर

१. कामं प्रदीग्निमिरेत न हृदयेनै त्वं सौदामिनीव उल्होदरसन्धिनीना ।

त्वा सुचक्षिप्यति तु मालवममुज्जयोज्यं गंधर्वा भीरु मुखरानि च मृपुरानि ॥

(१.३५)

भुतं वसन्तसेने ? (मृच्छ० प्रथम अङ्क)

२. दरिद्रपुरुषमकाञ्चननाः यत्र गणिका लोके अवचनीया भवन्ति ।...अतएव ता मधुर्यं उच्यन्ते । (मृच्छ० द्वितीय अङ्क)

३. देवोपेक्षा परामृष्टा जानक्येनेव द्रौपदी (२. ३९)

ठीक उसी तरह मार डालेगा, जैसे हनुमान् ने विश्वावसु की वहित सुभद्रा को मार डाला था ।^१

उसका अभिनय, चाल-ढाल, बातचीत सब सामाजिकों में हास्य की वातावरण-मृष्टि करने में समर्थ है । स्वयं बिट और चेट भी उसे मूर्ख तथा झरपोक समझते हैं, पर उसके जिद्दीपन से वे रुद्धित हैं । बिट न चाहते हुए भी पेट के लिए उसकी सेवा करता है ।

अग्रधान पात्रों में विदूषक मैत्रेय का पात्र हास्यमृष्टि के लिए महत्त्वपूर्ण है । शकार वाला हास्य बेवकूफी से भरा है, पर विदूषक का हास्य बुद्धिमत्ता का परिचय देता है । मैत्रेय पेट ब्राह्मण होते हुए भी चारुदत्त का एकमात्र मित्र है । वह दरिद्रता में भी उसका साथ देता है । चारुदत्त के शब्दों में वह 'सर्वकालमित्र' है (अरे ! सर्वकालमित्र मैत्रेयः प्राप्तः), और यद्यपि चारुदत्त की दरिद्रता के कारण अब मैत्रेय को उसके यहाँ अनेक पञ्चान्न नहीं मिलते, ताकि वह पहले की तरह चोराहे के बँल की तरह जुगाली करता रहे; तथापि वह इतना सच्चा मित्र है कि पाने का बन्दोबस्त और जगह कर रात को पोसले की ओर लौटते कवतूर की तरह सोने के लिए चारुदत्त के घर आ जाता है । चारुदत्त के लिए कोई भी त्याग करने को वह प्रस्तुत है । अन्य २७ पात्रों में जन्मना ब्राह्मण किन्तु कर्मणा स्तेन बना हुआ शबिलक, बौद्ध भिक्षु बना हुआ मालिश करने वाला सबाहक, जुआरियों का सभिक मायूर और दोनों रक्षक—धन्दन तथा धीरक—प्रभावोत्पादक हैं । आर्यक का चरित्र बहुत सूक्ष्म होते हुए भी प्रभावशाली है । स्त्रीपात्रों में धूता (चारुदत्त की पत्नी) भारतीय पतिव्रता नारी का ज्वलन्त आदर्श है, उसे चारुदत्त और वसन्तसेना के प्रेम के प्रति कुछ भी शिकायत नहीं है ।

मृच्छकटिक के चरित्रचित्रण में निःसंदेह एक ऐसी विशेषता है, जो अन्य संस्कृत नाटकों में नहीं मिलती । इसलिए रेडर ने मृच्छकटिक के पात्रों को सार्वदेशिक (Cosmopolitan) पात्र कहा था । डॉ० कीप ने इस मत का खण्डन किया है, तथा वे इस बात पर जोर देते हैं कि सस्थानक, मैत्रेय, मदनिका, जैसे पात्र, जिन्हें रेडर ने 'कोसमोपोलिटन' माना है, ठीक ऐसे नहीं जैचते । उन्हें मृच्छकटिक पूरी तरह भारतीय विचार और भारतीय जीवन का

प्रकरण दिखाई पड़ता है। उनका मत है कि कालिदास के पात्र मृच्छकटिक के पात्रों से कहीं अधिक 'क्रोसमोपोलिटन' हैं। इतना होते हुए भी मृच्छकटिक के पात्रों में साव्यदेशिकता का अभाव नहीं है। भवभूति के माघव या राम शुद्ध भारतीय पात्र हैं, किन्तु मृच्छकटिक में हमें कई ऐसे पात्र मिलते हैं, जो विश्व के किसी भी कोने में चलने-फिरते दिखाई दे सकते हैं। यह दूसरी बात है कि हमें ऐसे पात्र देखने को न मिले हों, पर हम आज भी बंबई के बाजारों में या लन्दन के ईस्ट एण्ड में किसी भी शहर के मशहूर अड्डों पर सत्यानंद, शक्तिरत्न, सभिर, माधुर जैसे पात्रों के कई पहलू देख सकते हैं।

शूद्रक (?) की नाट्यकला और रसव्यञ्जना

काव्य की प्रतिभा की दृष्टि से चाहे संस्कृत आलंकारिक शूद्रक (?) को उच्च कोटि का कवि न मानें, किन्तु मृच्छकटिक में काव्यप्रतिभा की व्यंजना निम्न कोटि की नहीं जान पड़ती। मृच्छकटिक में निःसंदेह वर्णनों का वह विस्तृत चित्र नहीं दिखाई पड़ता जो कालिदास तथा भवभूति के नाटकों में उपलब्ध होता है। किन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि वर्णनों की प्रचुरता कभी-कभी नाटकीय प्रवाह को रोक कर उसकी प्रभावोत्पादकता में बाधक भी बन जाती है। भवभूति के भानुमीमाधव में—और कुछ सीमा तक उत्तरराम-चरित में भी—यह दोष स्पष्ट दिखाई पड़ता है, जो काव्य की दृष्टि से गुण होते हुए भी नाटक की दृष्टि से दोष ही है। कालिदास में यह बात नहीं है, वहाँ हमें काव्यत्व तथा नाटकत्व दोनों का अपूर्व समायोग दिखाई पड़ता है। मृच्छकटिक यद्यपि नाटक के घटनाचक्र की दृष्टि से भी पूर्णतः निर्दुष्ट नहीं कहा जा सकता, तथापि कवि ने नाटकीय संविधान को गति देने के लिए ही काव्य-प्रतिभा का प्रयोग किया है। कुछ विद्वानों के मतानुसार मृच्छकटिक में कवि को एक आघ स्याम ऐसे मिले हैं, जहाँ यदि चाहता तो प्रचुर प्रकृतिवर्णन कर सकता था। अष्टम अंक के जीर्णोद्धार का वर्णन प्रकृतिचित्रण का सुन्दर स्थल था, पर कवि ने उसे हाथ से छो दिया। हमें यह मत ठीक नहीं ज़ेबता। मृच्छकटिक का कवि जहाँ वर्णों के वर्णन में (पंचम अङ्क में) अधिक विस्तृत हो गया है, यह काव्य की दृष्टि से कितना ही सुन्दर हो, नाटकीय दृष्टि से कुछ अस्वाभाविक प्रतीत होता है। आश्रय के पास अभिसरण करती हुई वसन्तसेना के मुँह से

संस्कृत की कविता कहलवाना—एक ही नहीं, लगभग एक दर्जन पद्यों का प्रयोग करना—माटकीय दृष्टि से छटकता है। काव्य की दृष्टि से मृच्छकटिक का पंचम अंक निःसंदेह अतीव सुन्दर है, किन्तु दृश्य काव्य की दृष्टि से दोष-रहित नहीं वह सक्ते। इतना ही नहीं, मृच्छकटिक के चौथे अंक में वसन्तसेना के मङ्गल के सातों आँगन का वर्णन भी जो उवा देने वाला है, चाहे यत्र तत्र 'हिगुर्तल' की गुग्गुलु को पाकर, लड्डू और मालपुवे बनते देखकर, प्रसन्न हुए पेटू ब्राह्मण संघेय की उस्सियाँ हास्य का पुट दे देती हों। इन दृष्टियों से शूद्रक (?) की रचना रंगमंच के पूर्वी तरह तो उपयुक्त मही कही जा सकती। जहाँ तक शूद्रक (?) कथावस्तु का प्रश्न है, यह प्रकरण १० अंकों का एक विशाल नाटक है, जो कम से कम एक बँठक में तो मंच पर अभिनीत हो ही नहीं सकता। सामाजिकी की दृष्टि से यह दो बँठक तक अभिनीत होने पर पूरा हो सकता है। मृच्छकटिक ही नहीं, संस्कृत के कई नाटक—जिनमें प्रायः सात अंकों वाले नाटक भी शामिल हैं—स अभिनय-काल की दृष्टि से निर्दुष्ट नहीं हैं। इस दृष्टि से हर्ष की नाटिकाएँ फिर भी मजे की हैं, जो सुगमता से दो-ढाई, अधिक से अधिक तीन घंटे में, खेली जा सकती हैं। मृच्छकटिक के मधीय विनियोग में एक और भी अङ्कन आ सकती है। मृच्छकटिक के प्रत्येक अंक में केवल एक ही दृश्य न होकर अनेक दृश्य पाये जाते हैं। कालिदास के नाटकों में यह बात नहीं है। उसके प्रत्येक अंक में केवल एक ही दृश्य है। मृच्छकटिक का पहला अंक ही चार दृश्यों में विभक्त दिखाई पड़ता है। उसी अंक में एक साथ चाण्डाल के घर का दृश्य, और साथ ही इसी में वसन्तसेना का पीछा करते शकार का दृश्य दिखाने में मंच की निःसंदेह असुविधा होगी। ऐसे कई दृश्य हमें अन्य अंकों में भी मिलते हैं।

इतना होते हुए भी मृच्छकटिक की अपनी निजी विशेषता है, और वह है, मृच्छकटिक के घटनाचक्र की गतिशीलता और पात्राध्यक्ष दंग की 'कमिडी' का मनोरञ्जक वातावरण। कुछ विद्वानों के मतानुसार मृच्छकटिक में कार्यान्विति (Unity of action) का अभाव है, किन्तु दूसरे विद्वान् इसमें कार्यान्विति का अस्तित्व मानते हैं। वे फालक की कथा को प्रेम कथा का अविच्छेद्य अङ्ग मानते जान पड़ते हैं। सामाजिकी की मृच्छकटिक में एक ऐसा वातावरण दिखाई पड़ेगा, जो संस्कृत के अन्य नाटकों में नहीं है। यदि कहीं बाद के साहित्य में

कुछ मिल सकता है, तो भाण-रूपको में । किंतु यह सकेत कर देना अनावश्यक न होगा कि भाणरूपको ने जिस शैली को अपनाया, वह हमें इतनी रूढ़ दिखाई देती है कि वे पाठ्य-रूपक का रूप लेकर आते हैं । सत्रहवीं शती में लिखे गये युवराज रामवर्म आदि के भाणरूपक इसके प्रमाण हैं । मृच्छकटिक एक ऐसा नाटक है, जो हमें पाश्चात्य 'कॉमेडी' नाटकों का वातावरण देने में समर्थ है । यही कारण है कि कुछ विद्वानों ने मृच्छकटिक में यूनानी रङ्गमञ्च (नाटको) का प्रभाव माना है । संभवतः ईसा से पहले ही भारत में सदा के लिए बसे यूनानियों ने अपने लोक मञ्च को तथा नाटकों को यहाँ भी पल्लवित किया हो । यदि अश्वघोष ही सबसे प्रथम नाटककार हैं, तथा उनके प्रकरणों में भी प्राप्त घृतसङ्कुलत्व यूनानी 'कॉमेडी' नाटको का प्रभाव है, तो संस्कृत नाटकों के विकास में यूनानी प्रभाव डूँढ़ना कोई बुराखूड कल्पना न होगी । किन्तु, हमें ऐसा ज्ञान पड़ता है कि मृच्छकटिक के मूलाधार भास के 'दरिद्रचारुदत्त' में ही यूनानी 'कॉमेडी' का प्रभाव डूँढ़ना अधिक जरूरी होना, जिसे मृच्छकटिक के रचयिता ने विस्तृत रूप दे दिया है ।

लोगों का मत है कि मृच्छकटिक की शैली काव्य की दृष्टि से कालिदास की अपेक्षा अधिक सरल दिखाई पड़ती है, और यही कारण है कि विद्वानों का एक दल मृच्छकटिक को कालिदास के पूर्व की रचना मानता है । पर 'दरिद्र-चारुदत्त' को मृच्छकटिक का मूलस्रोत मान लेने पर इस सरलता का श्रेय हम भास को ही देना जरूरी समझते हैं । मृच्छकटिक के भासोत्तर पद्यों में कई पद्य कालिदास की शैली के बाद की शैली का प्रदर्शन करते हैं,^१ जो मृच्छकटिक को बाद की रचना मानने के मत को और पुष्ट कर देते हैं । यद्यपि मृच्छकटिक में ऐसे पद्य बहुत कम हैं, तथापि ये कालिदासोत्तर काल की इजिप्त काव्यशैली का सकेत दे सकते हैं । इतना होते हुए भी, समग्ररूप में मृच्छकटिक की शैली सरल ही है । मृच्छकटिक का प्रमुख रस शृङ्गार है, तथा शृङ्गार के कई सरस चित्र मृच्छकटिक में उपलब्ध होते हैं :—

पन्न्यानि तेषां सत्तु जीवितानि ये कामिनोनां गृहमागतानाम् ।

आश्रानि मेघोदकनीतलानि वायानि मात्रेषु परिष्वजन्ति ॥ (५.४१)

१. देखिये—५.२२, ५.२४, ९.१४ आदि ।

‘उन प्रेमियों का जीवन धन्य है, जो घर पर आई हुई प्रेमियों के वर्ण के पानों से भीगे हुए शरीर को अपने शरीर से भेंट कर आलिङ्गन करते हैं।’

वसन्तसेना की शृङ्गारोद्दीपक ललित गति का वर्णन बिट की निम्न उक्ति में सुन्दरता व सरसता लेकर आया है :—

किं यासि बालकदलीव त्रिकम्पमाना रक्षाङ्गुलं पवनलोलदशं वहन्ती ।

रन्ध्रोत्पलप्रकरकुड्मलभुसुञ्जन्ती दङ्कुर्मन्ताशिलगुहेव विदार्यमाणा ॥ (१.२०)

‘हे वसन्तसेना ! पवन से फहराते हुए चञ्चल रक्त उत्तरीय को धारण करती हुई, काँपती हुई सरस कोमल कदली के समान तुम तेजी से क्यों चली जा रही हो ? जब तुम चलती हो, तो ऐसा मालूम पड़ता है, जैसे अपने पंखों से राजमार्ग के कुट्टिम पर लाल कमलों के समूह (पदचिह्न) को छोड़ती चली जा रही हो, और तुम्हारी अरुणिम शोभा जैसे मनःशिल की गुहा हो, जिसे छेनी से टाँका जा रहा हो, और उससे लाल रङ्ग का मन शिल उड़-उड़कर इधर-उधर बिखर रहा हो ।’

पञ्चम अंक में उद्दीपनरूप प्रकृति का सुन्दर वर्णन है । आकाश में नाना प्रकार का रूप धारण करते मेघों का चित्र अच्छा बन पड़ा है । हवा के चलने से कभी मिलाए हुए और कभी अलग किए हुए मेघ कई तरह का रूप धारण कर लेते हैं । दो मेघ-खण्ड आपस में मिलकर ऐसे दिखाई पड़ते हैं, जैसे चक्रवाक के जोड़ें आपस में मिल गए हो । कभी वे उड़ते हंसों-से दिखाई देते हैं, तो कभी सुब्ब सागर या नदी की सतह पर उठे हुए मगर और मछलियों-से लगते हैं । वायु के द्वारा कभी-कभी उनकी आकृति ऐसा बना दी जाती है, जैसे कोई बड़ी-बड़ी प्रासादधेनियाँ हों । पवन के द्वारा इधर-उधर छिटकाए हुए, आकाश में उठे हुए, वादल इन तरह की अनेकों आकृतियाँ बदलते रहते हैं, ऐसा प्रतीत होता है, जंमे वायु आकाश के चित्रपट पर अनेक प्रकार की डिजाइन (पत्रच्छेद) चित्रित कर रहा है, और आकाश का चित्रफलक उससे सुशोभित हो रहा है ।

संसर्गैरिव चक्रवाकमिषुनेहंसेः प्रबोनेरिव

प्याविद्वैरिव ! मीनचक्रमकरैर्हृन्पैरिव प्रोत्थितैः ।

तैस्तैराकृतिविस्तरैरनुगतैर्मघैः समम्युन्तते.

पत्रच्छेदमिवेह भाति गगनं विदलेषितैर्वायुना ॥ (५५)

चावदत्त को आकाश में छिटके बादल चित्र की डिजाइन से लगे, काले घने मेघों से भीषण रात्रि वसन्तसेना को सौत-सी दिखाई पड़ती है, जो ईर्ष्या से उसकी हँसी उड़ाती हुई उसके मार्ग को रोक रही है :—

मूढे निरन्तरपयोधरया मयैव कान्तः सहाभिरमते यदि कितवात्र ।

मां गर्भितैरिति मृदुर्विनिवारयन्तो मार्गं रणद्विकुपितेन निशा सपत्नी ॥ (५.१५)

‘यह रात क्रीड़ा सौत की तरह भरे रास्ते को मेघ की गरज से बार-बार रोकती हुई, मानो मुझे इस बात का संकेत दे रही है कि जब प्रिय नायक (चावदत्त) जल से गम्भीर मेघों वाली (पुष्ट स्तनों वाली) मुझ रात (सौत) के साथ आनन्द से क्रीड़ा कर रहा है, तो तुम्हारा अब क्या प्रयोजन है ? जब कान्त को रमण सामग्री उपलब्ध है ही, तो तुम्हारी कौन पूछ करेगा, तुम्हारा अभिसरण व्यर्थ है ।’

चावदत्त की दरिद्रता का संकेत करते हुए प्रथम अंक के कुछ पद्यों में कर्ण और विपाद का गीलापन दिखाई दे सकता है, जो पाठक के हृदय को अत्यधिक प्रभावित करता है। चावदत्त को इस बात का दुःख नहीं है कि वह गरीब हो गया है। पैता आता है, और चला जाता है, यह तो सब भाग्य का खेल है। पर उसे सबसे अधिक सन्ताप इस बात का है कि लोग किसी व्यक्ति की दरिद्र दशा देखकर उसकी मित्रता से भी शिथिल हो जाते हैं।

सख्यं न मे विभवनाशकृतास्ति धिन्ता

भाग्यक्रमेण हि धनानि भवन्ति यान्ति ।

एतत्तु मां श्रुति मष्टघनाध्ययस्य यत्सो-

दृढादपि जनाः शिथिलीभवन्ति ॥ (१.१६)

चोरी करने को लोग बुरा समझते हैं, लेकिन शविकल उसे एक गुण मानता है। लोग इसे इसलिए बुरा समझते हैं कि लोगों के सो जाने पर उन्हें विश्वास में डाल कर उनके साथ धोखाधड़ी की जाती है, और इसीलिए उसे योरता नहीं माना जा सकता। किन्तु शविकल को चोरी में कुछ गुण दिखाई देते हैं। यह कार्य निन्दनीय है, पर इसको आजीविका बनाने वाला व्यक्ति किसी की नोकरी बजाने के लिए हाथ जोड़े नहीं रहना, और फिर यह कार्य तो पौराणिक व्यक्तियों ने भी किया है। द्रोणाचार्य के पुत्र अश्वत्थामा इसके प्रमाण हैं,

जिन्होंने रात को सेंध लगाकर पाण्डवों के सोये हुए पुत्रों को मारा था। भला, यह काम बुरा होता, तो क्या अवस्थायामा इसे कभी करते ?

काम नोर्त्तमिदं घटन्तु पुरषा स्वप्ने च घटन्ते,

विश्वस्तेषु च बध्नापरिभवश्चोयं हि तत् ।

स्वाधीना मचनीयतापि हि धरं बद्धो न सेवाश्रितः-

मर्त्येन्द्रेण नरेन्द्रसौप्तिकदधे पुरुषं कृतो द्रौणिना ॥ (३.११)

सच है शक्तिविक नोकरी में हाथ जोड़े हुए पराधीन व्यक्ति को बुरा समझता है। व्यवहार के नियम पालन में पराधीन अधिकारिण (जज) को भी अपनी पराधीनता खलती है। लोग उसके पास मुकदमे लेकर आते हैं, पर न्यायविरुद्ध असली बात को छिपाकर झूठी बातें बताते हैं, और अपने अपराध को छिपाने की प्रवृत्ति से अभिभूत होकर उसके सामने अपने दोषों को कभी नहीं कहते। इस तरह दोनों दलों—वादी-प्रतिवादी—का पक्ष खूब बढ़े-घटे दोषों से युक्त होकर राजा तक पहुँचता है। इस आधार पर दिये गये निर्णय से न्यायाधीश की निन्दा तो एकदम हो जाती है, पर कौत्ति होना बड़ा दूर है।

छिन्नं कार्यमुपक्षिपन्ति पुरुषा न्यायेन बुरीकृतं

स्वान् दोषान् कथयन्ति नाधिकरणे रायाभिभूताः स्वयम् ।

तैः पक्षापरपक्षवद्विषयैर्दोषैर्नृपः स्पृश्यते

संक्षेपेऽपवाद एव सुलभो द्रष्टव्युंशो बूरतः ॥ (९.३)

सच है, न्यायाधीश का पद कठिन उत्तरदायित्व से समवेत है।

मृच्छकटिक की प्राकृत

प्राकृत के प्रयोग की दृष्टि से मृच्छकटिक का संस्कृत नाटको में अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान है। नाट्यशास्त्र में निर्दिष्ट प्राकृत भाषाओं का जो प्रयोग तत्तत् पात्र के लिए मृच्छकटिक में पाया जाता है, वह अन्य नाटकों में उपलब्ध नहीं होता। मृच्छकटिक के टीकाकार पृथ्वीधर के अनुसार इस नाटक में शौरसेनी, अवन्तिका, प्राच्या, मागधी, शकरी, चाण्डाली तथा दक्षी इन सात प्राकृतों का प्रयोग मिलता है। इनमें शौरसेनी, मागधी, प्राच्या तथा अवन्तिका को वह प्राकृत मानता है, शकरी, चाण्डाली तथा दक्षी को विभाषा। मृच्छकटिक की शौरसेनी तथा मागधी परिनिष्ठित रूप की प्राकृत है, तथा वररवि

आदि प्राकृत वैयाकरणों से प्रभावित मानी जा सकती है। वसन्तसेना, मदनिका घृता, कर्णपूरक आदि पात्र इसका प्रयोग करते हैं।^१ संवाहक (वीरभिक्षु), स्थावरक तथा अन्य नेट मागधी का प्रयोग करते हैं।^२ विदूषक की भाषा प्राच्या है, तो चन्दनक और वीरक की आवन्ती। ऐसा प्रतीत होता है, आवन्ती और प्राच्या दोनों वीरसेनी के ही अन्तर्गत भेद हैं। पृथ्वीधर के मतानुसार आवन्ती की खास विशेषता 'ल' के स्थान पर 'र' का उच्चारण तथा लोकोक्ति-बहुलता है, तो प्राच्या में स्पर्शिक स्कार बहुत पाया जाता है। पर पृथ्वीधर के ये दोनों लक्षण मृच्छकटिक के वीरक-चन्दनक या विदूषक की भाषा में नहीं मिलते।^३ स्थान से देखने पर आवन्ती में मध्यम 'ठ' का शोष देखा जाता है, तो प्राच्या में वह 'द' पाया जाता है। शकारों तथा चाण्डादी जिनका प्रयोग क्रमशः शकार तथा च.ण्डालों के द्वारा किया गया है, मागधी की विभाषाएँ हैं। शकारों की खास विशेषता उट्टरटीग उक्तिगें मानी गई हैं। मागधी की ही तरह इन दोनों में 'श' 'ष' 'स' के स्थान पर केवल 'श' पाया जाता है, तो 'र' का 'ल' हो जाता है। इसी तरह मागधी के प्रथमा ए० व० रूपों की तरह यहाँ भी 'एकारान्त' रूप हो पाये जाते हैं :—मनुरते (सं० मनुर्यः, (पृ० ४४) शन्ते क्लिन्ते मिह संवृत्ते [श्रान्त. ब्रह्मन्तोऽस्मि सवृत्तः] (पृ० ४९), एमे शार्यवाह्विनरदत्तस्य पत्निये ब्रह्मन्तदत्तस्य पुत्रके अज्ज बालुदत्ते नाम [एव शार्यवाह्विनरदत्तस्य पत्न्या शारददत्तस्य पुत्रश्चादत्तो नाम]। (पृ० ५२८)

दूतकार समिक मायूर की उक्तियों में पृथ्वीधर ने टक्की मानी है। टक्की का नाम भरत ने कहीं नहीं किया।^४ कुछ लोगों के मत से भरत की बनेवर-भाषा ही टक्की है, पर हमें यह मत ठीक नहीं जैवना। भरत के

१. अम्हो, भित्तिपत्तनेमार्द पक्कवुअरत्त क्लु एई (मुच्छ० प्रथम अंक)

२. तदो, वेग अउवेग शक्तिचि तजिवायके किरोमिह चरिपावउवे अ नमि अदोव-ओमिह सवुउ (दिवाय अंक)

३. (अरभिक्षा) अरे वीरअ, मर चन्दनके पओइस पुनोवि तुन पनेरउत्ति, को तुन । (अंक १) (प्राच्या) मन उा बह्मन्म सर्व जवेव विररीई परिगमदि, ब्राह्ममगा विम छाभा, वामदी दक्खिनादी वाना । (अंक १)

४. दे० नट्यशास्त्र. (१८. ३५-३६)

द्वारा संकेतित 'उकार बहुला' विभाषा का संकेत जरूर किया जा सकता है।^१ माधुर की उक्तियों में हमें यही उकार बहुलता मिलती है।

अले, विष्पदीवृपाडु । पडिमाशुष्णु देउलु । धुत्त जूदअरु विष्पदीवेहि पारेहि
देउल पविट्टो । (अरे विप्रतीपो पादो । प्रतिमाशून्यं देवकुलम् । धूर्तो द्यूतचरो
विप्रतीपाभ्या देवकुलं प्रविष्टः—द्वितीय अंक)

यद्यपि माधुर की उक्ति में अपभ्रंश की उकार बहुला प्रवृत्ति मिलती है, किंतु ध्यान से देखने पर हम उसमें शौरसेनी अपभ्रंश के बीज नहीं पाते। इस लक्षण के अतिरिक्त उसमें अन्य लक्षण मागधी के भी पाये जाते हैं। इस तरह माधुर की इसकी अपभ्रंश का संकेत तो करती है, पर वह उस काल की कोई 'असंस्कृत विनिमय भाषा' (डिग्वा फॉका) से दिखाई पड़ती है, जिसका आधार उस काल की जनभाषा (सम्भवतः शौरसेनी अपभ्रंश का अदिम रूप) रहा हो, किन्तु माधुर में उसका बंसा ही रूप मिलता है, जैसा बंगालियों के द्वारा उच्चरित हिन्दी का रूप।

उपसंहार

मृच्छकटिक प्रकरण ने जो परम्परा संस्कृत नाटक साहित्य की दी, उस अनुपम दाय को संभालने वाला कोई नहीं मिला। मृच्छकटिक के लादारिस रचयिता की विरासत कुछ लोगों ने अपनायी चाही, पर वे मृच्छकटिक के रचयिता की अमूल्य निधि का दुरुपयोग करनेवाले निकले। भवभूति ने मालतीमाधव प्रकरण के द्वारा सम्भवतः इसी तरह की वातावरण-सृष्टि करनी चाही थी, पर भवभूति की गम्भीर प्रकृति घूर्वसकुल प्रकरण के उपयुक्त न होने से उसने हास्य के पुट की छोड़ दिया। फलतः भवभूति का प्रकरण 'बमिडी' के उस वातावरण तक न उठ सका। हास्य की रमी को पूरा करने के लिए भवभूति ने रौद्र और बीभत्स का समावेश किया, पर उसने प्रकरण के प्रभाव को गया बीता बना दिया है। भवभूति की ही नकल करने वाले उद्दण्डी (१७वीं शती) का 'मल्लिकामार्दत' भी इसी ढर्रे का है। देखा जाय, तो वह कुछ नहीं मालतीमाधव की हूबहू नकल है, न केवल कथा-वातु में ही, अपितु भाषा, भाव तथा संवाद में भी। संस्कृत साहित्य के हास्य-

१. हिमवत्सिन्धुमौवीरान् येज्यदेशान् समाश्रिताः ।

उकारबहुलां तेषु नित्यं भाषां प्रयोजयेत् ॥ (वही, १८. ४७)

काल में (१२ वीं शती के बाद) दो तीन प्रकरण लिखे गये,^१ पर वे भी मृच्छकटिक की रमणीयता से शून्य हैं । प्रहसनी और भाणों ने मृच्छकटिक की एक विशेषता को आगे बढ़ाया, किन्तु आगे जाकर भाण केवल गणिकाओं और विटों, वेश्यागणों और कोठों के इर्द-गिर्द ही घूमते रहे, मध्यवर्ग के जीवन की विविधता का इनमें दिग्दर्शन न हो सका, और संस्कृत के विपुल नाटकसाहित्य में मृच्छकटिक अपने बेजोड़पन के लिए आज भी गर्वोन्नत स्थिति में खड़ा जैसे संस्कृत नाटक-साहित्य को जीवनरस से अछूती कृतियों की विडम्बना कर रहा है ।



१. हेमचन्द्र के शिष्य रामचन्द्र (नाट्यदर्पण के रचयिता) का कौमुदीमित्रानन्द, दूसरे रामचन्द्र मुनि का प्रवृद्धरीहस्य, तथा यशश्चन्द्र का मुद्रितकुमुदचन्द्र प्रकरण और देहने में आये हैं । पहले दो भावनगर से प्रकाशित हुए हैं, तीसरा बनारस से ।

हर्षवर्धन

भास, कालिदास तथा मृच्छकटिक के रचयिता ने संस्कृत नाटकों को विकसित किया। नाटकीय संविधान में उन्होंने गहरी मूल का परिचय दिया और भारत के नाट्यसिद्धान्तों की लोक पर कदम-कदम चलना पूरी तरह स्वीकार नहीं किया। कला-कौशल तथा पाण्डित्य के कारण दुर्गकाल्य में सैद्धांतिक 'टेक्नीक' के पूरी तरह पालन करने की ओर नाटककारों का ध्यान जाने लगा होगा। हर्षवर्धन के अन्तिम नाटक 'रत्नावली' में पाण्डित्य ने इसी प्रवृत्ति को बूझा है। प्राचीन भालङ्कारिकों ने रत्नावली तथा वेणीसहार को नाट्यशास्त्र की शास्त्रीय 'टेक्नीक' के प्रति विशेष उन्मुख बताया है। निःसन्देह रत्नावली का वस्तुसंविधान न केवल मञ्चीय गत्यात्मकता की दृष्टि से ही, अपितु शास्त्रीय सैद्धांतिक दृष्टि से भी कसा हुआ जान पड़ता है। पर शास्त्रीय प्रभाव के होने पर भी हर्षवर्धन की कला भट्टनारायण की भाँति नाटकीय ह्रास की ओर नहीं गई, यह हर्षवर्धन की सबसे बड़ी सफलता है। मुझे तो इस बात में भी सन्देह है, कि हर्ष ने 'रत्नावली' के सङ्घर्षों का विनियोग भारत के द्वारा निर्दिष्ट अर्थप्रकृति, अवस्था, सम्य या तत्त्व सङ्घर्ष को ही निगाह में रखकर किया था। ऐसा होने पर हर्ष की नाटिका में संभवतः यह चुस्ती न आ पाती। पर इतना माना जा सकता है कि हर्ष के समय नाटककारों का ध्यान नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों की ओर अधिक जाने लगा था। कुछ भी हो, यदि हर्ष के तीन नाटकों में—जिनमें प्रियदर्शिका मालविकाग्निमित्र की तकल दिखाई पड़ती है, और नागार्जुन भी इतनी उच्च कोटि की प्रभावात्मकता लेकर आता नहीं दिखाई देता—रत्नावली को ही पहले दर्जे के संस्कृत रूपों में माना जा सकता है, तथापि वह अकेली हर्ष की नाट्यकला को प्रतिष्ठित करने में अलम् है।

गुप्तों के स्वर्णिम युग के अस्त होने पर इतिहास फिर अन्धकार में डूब गया, पर एक-एक वर्धन साम्राज्य का अरणोदय हुआ। प्रभारवर्धन और उसके दोनो पुत्रों का नाम नभोमण्डल में चमक उठा। हर्ष के व्यक्तित्व ने पुनः गुप्तों की जयलक्ष्मी और बीणापुस्तकधारिणी शारदा को छोटाया। संस्कृत

साहित्य का तेज जैसे डलते सूर्य की स्थिति से पहले एक बार और चमकना था, तथा भारत के अन्तिम हिन्दू सार्वभौम सम्राट् की विजयघोषणा आविर्भाव-हिमाचल एक बार फिर निनादित होनी थी। हर्षवर्धन के आस्थानमण्डप में आये हुए कई सामन्तो और राजाओ के मुकुटमणिचक्र के द्वारा उसके चरणतल चुम्बित होने थे, और उसकी राज-सभा में पण्डितो व कवियो, बौद्ध, जैन और ब्राह्मण विद्वानो को एक-सा व्यवहार मिलना था। उसकी सभा में एक बार सरस्वती-वरद पुनः बण्ड (वाण) की कलावाजियाँ और भावुकता प्रदर्शित होनी थी तथा उन्हें भावुक श्रोताओ और कवियो को विमद करना था (केवलोऽपि स्फुरन्वाणः करोति विमदान् कवीन्), मयूर की बेका छ्वनित होनी थी, बिबाकर के प्रकाश का प्रसार होना था, ^१ और ईशान की मधुर लोकभाषा का काव्य संस्कृत के साथ-साथ समाहित होना था। हर्षवर्धन जहाँ योर था, विजयशील था, वहीं स्वयं विद्वान् था, कवि था, और कवियो का आश्रयदाता था। इतना ही नहीं, वह इतिहास के पृष्ठो में महान् दानशील सम्राट् है, एक ऐसा महिष्णु सम्राट् है, जिसकी दृष्टि में बुद्ध, विष्णु, शिव (सम्भवतः जिन भी) समान रूप से आदरणीय थे। अन्तिम दिनों में सम्भवतः वह बौद्ध हो गया था, पर फिर भी बट्टरपन उसे छू तक न गया था।

हर्षवर्धन का व्यक्तित्व इतिहास के पृष्ठो में अत्यधिक स्पष्ट है। इसका बहुत कुछ श्रेय वाण के 'हर्षचरित' तथा ह्वेनसांग के यात्राविवरण को है। हर्षवर्धन प्रभाकरवर्धन का कनिष्ठ पुत्र था। इसका बड़ा भाई राज्यवर्धन था, जो पिता के पश्चात् सिंहासन पर बैठा, पर कुछ ही दिन बाद मर गया। इसके बाद हर्ष (६०६ ई०-६४७ ई०) राजा हुआ। हर्ष की बहिन राज्यश्री थी, जिसकी कथा वाण ने अपने 'हर्षचरित' के चतुर्थ उच्छ्वास में निबद्ध की है। हर्ष के व्यक्तित्व पर विशेष सद्गुण अन्वय देखा जा सकता है। हर्षवर्धन की तीन रूपक कृतियाँ प्रसिद्ध हैं :—प्रियदर्शिका तथा रत्नावली, ये दो नाटिकाएँ, और नागानन्द नाटक। प्रश्न हो सकता है, हर्ष के नाटको का क्रमिक विकास क्या रहा है? हमारा मत ऐसा है कि प्रियदर्शिका सबसे प्रथम कृति है, रत्नावली उससे अन्तिम। यद्यपि कुछ विद्वानो ने नागानन्द को अन्तिम कृति स्वीकार

१. अहो प्रभाओ वाग्देव्या यन्मार्गदिनाकरः ।

मीहर्षस्यामवध सभ्यः समो वाणमयूरयोः ॥

किया है, तथापि रत्नावली की नाट्यकला तथा कविता, दोनों की प्रीति, उसे अन्तिम रचना सिद्ध करती है। प्राचीन आलङ्कारिकों ने हर्ष के कवित्व को सन्देह की दृष्टि से देखा है। कुछ विद्वानों के मतानुसार हर्ष के नाटक उसकी स्वयं की रचनाएँ नहीं हैं, तथा किसी कवि ने उन्हें लिखकर प्रचुर धन लेकर राजा के नाम पर प्रसिद्ध कर दिया है। टीकाकारों ने काव्यप्रकाशकार मम्मट की पङ्क्ति 'श्रीहर्षादिर्घावकादीनामिव धनम्' की यही व्याख्या की है, और कई लोगों ने तो रत्नावली को घावक की कृति माना है। कुछ लोगों ने बाण का ही दूसरा नाम 'घावक' मानने को अटकलपट्टू लगाई है, जो निःसार दिखाई पड़ती है। मेरी समझ में मम्मट की पङ्क्ति का अर्थ इतना ही है कि काव्य की रचना से कवियों को अर्थलाभ भी होता है (अर्थकृते), जैसे घावक आदि कवियों को श्रीहर्ष आदि राजाओं ने धन दिया (इसका अर्थ काव्य को बेचना नहीं जान पड़ता)। श्रीहर्ष के द्वारा बाण को प्रचुर द्रव्य देने का संकेत तो 'उदयनमुन्दरीकथा' के रचयिता सोढकल ने भी किया है^१। इन कृतियों को हर्षवर्धन की न मानने के विषय में जब तक कोई प्रबल प्रमाण उपस्थित न किए जायें, तब तक इन्हें हर्षवर्धन की कृतियाँ मानना ही होगा।

हर्ष की नाट्यकला को मिली विरासत

हर्ष के रूपको, विशेषतः दोनों नाटिकाओं के पढ़ने पर स्पष्ट प्रतीत होता है, कि हर्ष कालिदास से बहुत प्रभावित हैं। हर्ष की नाटिकाओं की रचना को प्रोत्साहित करने में मालविकाग्निमित्र का पूरा हाथ है। प्रियदर्शिका तो हर्ष की उस समय की कच्ची कृति है, जब मालविकाग्निमित्र का अस्तर बहुत दिखाई पड़ता है। कथावस्तु की दृष्टि से मालविकाग्निमित्र का अन्तःपुर प्रणय ही इन दोनों नाटिकाओं में मिलेगा। उदयन और अग्निमित्र दोनों विलासी ललित नायक हैं, महादेवी से डरकर छिप-छिपकर अन्तःपुर की लावण्यवती मुन्दरियो से प्रणय करने में दत्तचित्त। दोनों में दक्षिण, षाठ तथा घुष्टनायक का अजीब मिश्रण है। हमने बताया था कि मालविकाग्निमित्र में नाटक बनने का केवल एक ही गुण है, कि वह पाँच अङ्कों में विभक्त है, बाकी सभी लक्षणों की दृष्टि से

१. श्रीहर्ष इत्यवनिर्विदुषु पाषिण्येयु नाम्नैव केवलमवापन वस्तुनस्तु ।

श्रीहर्ष एव निजमंशदि येन राणा मम्पुत्रिनः कनककोटिशनेन बाणः ॥

काव्यमीमांसा की भूमिका पृ० XC (गायकवाड मिर्रीन)

वह नाटिका कोटि के उपरूपकों में आता है। प्रियदर्शिका और रत्नावली उसी की पद्धति से प्रभावित हैं। प्रियदर्शिका या सामरिकी को राजा से छिपाकर रखने की वस्तु-विहित का सकेत हर्ष को मालविकाग्निमित्र से ही मिला जान पड़ता है। (साम्प्रत मालविका संबंधी भर्तृहरिचरणपथात् रक्ष्यते - अङ्क १) मालविकाग्निमित्र के द्वितीय अङ्क के उद्यानदृश्य ने प्रियदर्शिका तथा रत्नावली दोनों के दूसरे अङ्क के उपवन वाले दृश्य को प्रेरणा दी है। मालविका को छिपाकर राजा के द्वारा देखा जाना, विदूषक का दोनों को मिलाने में चालाकियाँ करना, मालविका को सहजाने में डाल देना, ये सब बिन्दु रत्नावली में भी उपयुक्त हुए हैं। सम्भवतः हर्ष भारत के स्वप्नबारावश्तम् से भी प्रभावित हुआ है। स्वप्नवासवदत्तम् वाली लावाणकदाह की घटना का सकेत रत्नावली में मिलता है। यह भी संभव है कि हर्ष ने यह सबेक भास से न लिया हो, और गुणाक्ष की बृहत्कथा, तथा उस काल में प्रचलित उदयन सम्बन्धी लोककथाओं को इसका आधार बनाया हो।

हर्ष के नाटकों का वस्तुसंविधान

यद्यपि रचना के कालक्रम की दृष्टि से हमें प्रियदर्शिका के पश्चात् नागानन्द और उसके बाद रत्नावली के वस्तुसंविधान की मीमांसा करना चाहिए, तथापि दोनों कृतियों में वस्तुविन्यास, तथा 'टेक्नीक' की समानता होने के कारण, हमने नागानन्द को ही बाद में लेना ठीक समझा है। हम पहले प्रियदर्शिका, फिर रत्नावली, तदनन्तर नागानन्द के वस्तुविन्यास, और चारित्र्य-सृष्टि का परिशीलन करेंगे। रत्नावली का परम्परागत परिशीलन, ग्रन्थियों व सध्वजों का नाम निर्देश रहा है, हम उस कंडे की दृष्टि न लेकर दूसरी ही दृष्टि से देखना चाहेंगे, और अन्त में रत्नावली के शास्त्रीय महत्त्व पर दो शब्द कहना जरूरी समझेंगे।

(१) प्रियदर्शिका

प्रियदर्शिका चार अङ्कों की छोटी-सी नाटिका है। हर्ष ने उदयन की कथा को लेकर इसकी रचना की है। उदयन की कथा कथासरित्सागर (२.१-६; ३.१-२) तथा बृहत्कथामञ्जरी (२.३) में मिलती है। यही नहीं, उदयन की कथा कालिदास के पूर्व ही लोककथा के रूप में प्रसिद्ध हो चुकी थी।^१ सम्भवतः

१. शाल्यावलीनुदयनकथाकोविदग्रामशृङ्गा (३०) साथ ही पृथ ३१ (पूर्वमेव) ।

वत्सराज उदयन उस काल के 'रोमैंटिक' लोककथा नायकों में खास था, और प्रो० सुरु ने तो उसे 'पूर्व का डोन जुवान' (Don Juan of the East) कहा है। उदयन के प्रणय संबन्धी वृत्त को लेकर नाटकीय वस्तु की योजना स्वतः आकर्षक है (लोके हारि च वत्सराजचरित)। प्रियदर्शिका नाटिका की सत्ता नायिका के नाम से संबद्ध है। दृढवर्मा की पुत्री प्रियदर्शिका को वत्स का सेनापति विजयसेन वत्सराज उदयन के दरबार में लाता है। वे उसे आरण्य-काष्ठपति विष्णुकेतु की पुत्री समझकर रख लेते हैं। राजा उसे महारानी वासवदत्ता को सौंप देता है, जिसे उसकी शिक्षा-दीक्षा का समुचित प्रबन्ध हो सके। साथ ही वह यह भी कह देता है कि उसके विवाहयोग्य होने पर राजा को सूचना दे। वासवदत्ता उसकी शिक्षा की व्यवस्था कर देती है। द्वितीय अङ्क में राजा उदयन विदूषक के साथ घूमते हुए उपवन में पहुँचते हैं, वहाँ प्रियदर्शिका को कमल तोड़ते देखते हैं, जो वासवदत्ता के लिए कमल लेने आई है। प्रियदर्शिका कमल पर उठते भीरे में परेशान होती है, और बिल्लाने लगती है। राजा लताकुञ्ज से प्रकट होकर भीरे की उड़ा देता है। दोनों का प्रथम दर्शन तथा पूर्वांग का बीज यही निक्षिप्त हुआ है।^१ इस तरह नाटिका का प्रथम अङ्क इसी बीज के परिपोष रूप में विव्यस्त हुआ है। तृतीय अङ्क में प्रियदर्शिका तथा उदयन दोनों की परस्परानुरागजनित व्याकुलता का सङ्केत मिलता है। मनोरमा (आरण्यका-प्रियदर्शिका-की सखी) तथा विदूषक के प्रयास से दोनों के मिलन की योजना बनाई जाती है। रानी वासवदत्ता उदयन-कृत प्रणय की पुरानी कहानी के आधार बनाए नाटक (रूपक) की अभिनीत कराना चाहती है। उस नाटक में मनोरमा को उदयन बनना है, आरण्यका को वासवदत्ता। मनोरमा की चाल से नाटक में स्वयं उदयन ही पहुँच जाता है,^२ और मनोरमा उदयन की भूमिका में नहीं आती। वासवदत्ता को शक हो जाता है, पर इसी अङ्क के अन्त में मनोरमा की सारी चाल पकड़ी जाती है। वासवदत्ता राजा से झूट हो जाती है। तृतीय अङ्क में हर्ष ने गर्भाङ्क — नाटिका में

१. यदा वरयोग्या भविष्यति तदा मां स्मारयेति (प्रियदर्शिका पृ. ८)

२. ययस्य धन्यः सन्वसौ य एतदङ्गस्य संमुखमात्रं भविष्यति ॥ (पृ. १९ अङ्क २)

(साथ ही) आरण्यका—अयं यत्तु स महाराजो यस्याईं तातेन दत्ता।

स्थाने सत्तु तातस्य वक्ष्यामि ॥ (अङ्क २ पृ. १८)

३. मनोरमा—अर्थः स्वयमेव। मण्डय एतैराभरणैरात्मानम् ॥ (अङ्क ३ पृ. ३६)

नाटक— की योजना की है। चतुर्थ अङ्क में पता चलता है कि वासवदत्ता प्रियदशिका पर बड़ी नज़र रखे हुए है। पर एकाएक उसकी माता अङ्गारवती का पत्र उसकी मनोदशा को बदल देता है। उसे अपने मौसि दृढवर्मा की याद आती है, जो मालभर से फलिगिराज के द्वारा निगडबद्ध है। राजा आकर उसकी इस चिंता को दूर करता है कि उसने सेना भेजी है। इसी बीच दृढवर्मा का कचुकी आता है। वह प्रियदशिका को पहचान लेता है। वासवदत्ता उसे पहचानकर राजा के साथ विवाह करा देती है।

प्रियदशिका की कथावस्तु बड़ी शिथिल है। प्रथम अङ्क में नायक-नायिका के पूर्वराग का बीज निक्षिप्त न करना कवि की कमजोरी है। ऐसा प्रतीत होता है, हर्ष को, स्वयं यह कमजोरी मालूम हो गई थी, वही तो रत्नावली के वस्तुसंविधान में कामदेव पूजा वाले दृश्य की योजना कर उसने इस दोष को हटा दिया है। प्रियदशिका में गर्भाङ्क की कल्पना अनुठी है, पर उसे मालवि-काग्निमित्र के नृत्यवाले दृश्य की प्रेरणा का फल कहा जा सकता है, जो कवि ने परिवर्तित रूप में रखा है। नायिका को भौरों के द्वारा वस्तु दशा में रखना निश्चित रूप से शकुन्तल का प्रभाव है।^१ प्रियदशिका में पहले नायक में रागोद्-भोग होता है, नायिका में बाद में, किन्तु रत्नावली में इस क्रम को बदल दिया गया है, वह! पहले सामरिक में रागोद्भोग होता है। प्रियदशिका में रत्नावली की परिपक्व नाटकीय 'टेकनीक' का पूर्वरूप ही नहीं, रत्नावली की कई उत्कियाँ भी दृष्टि मिलती हैं, जो कवि के खास प्रयोग प्रतीत होते हैं।

(२) रत्नावली

रत्नावली नाटिका भी उदयन से ही संबद्ध चार अङ्कों की नाटिका है। इसका प्रमुख प्रेरक पात्र योगेन्द्ररायण है, जो लावाणक में वासवदत्ता के जलने की झूठी खबर उड़ाकर सिंहलराजदुहिता रत्नावली को उदयन के विवाहार्थ इकट्ठा माँगता है, कि ज्योतिषियों ने रत्नावली को उदयन की पत्नी बनने

१. आरण्यका—इंदोवरिके, एषु उपसर्प, एषु उपसर्प । आकुलीकृणारिम मधुकरैः ।

राजा—(रजोत्तरीयेन अमरान्निवारयन्)

अपि विमुञ्च विषादं मोहं मुक्तामृतैरेव परिमन्त्रयन्मुग्धा वक्त्रपद्मे पतन्ति ।

विरिरसि यदि मूयस्त्रासमोऽप्यताप्री कुवन्त्यवनहन्त्री तत्कुतस्त्वा त्यजन्ति ॥

(प्रियदशिका २.८)

की भविष्यवाणी की थी, तथा यह भी कहा था कि ऐसा होने पर राजा उदयन को चक्रवर्तित्वप्राप्ति होगी। दैववश रत्नावली को लेकर आनेवाला जहाज टूट जाता है, पर फिर भी रत्नावली तख्ते के सहारे बहती हुई बच जाती है, और योगेश्वररायण के समीप लाई जाती है।^१ योगेश्वररायण उसके व्यक्तित्व को छिपाकर वासवदत्ता के पास रख देता है, और इस बात की प्रतीक्षा करता है कि उदयन स्वयं उसकी ओर आकृष्ट हो। यही सं नाटिका आरम्भ होती है।

प्रथम अङ्क में सागरिका (रत्नावली) कामदेवपूजा के समय राजा उदयन को देखकर अनुरक्त हो जाती है, यही उसे यह भी पता लगता है कि यह वही उदयन है, जिसके लिए उसके पिता सिंहलराज ने उसे भेजा है।^२ यहीं नायिका के हृदय में भी सर्वप्रथम प्रणय बीज बोया गया है। द्वितीय अङ्क के आरम्भ का प्रवेशक सागरिका की विरहविकल्बता का सङ्केत देता है। चित्र-विनोद के लिए वह कदलीगृह में बंठी उदयन का चित्र लिखती है, उसकी सभी सुसङ्गता उसी चित्र में सागरिका का भी चित्र बना देती है। इसी समय घूमते हुए राजा और विदूषक वसन्तक उपवन में आ जाते हैं। सागरिका को सारी बातों को सुनकर एक मीना उन बातों को कहने लग जाती है। राजा मीना की बातों को सुनकर सारा पता चला लेता है। इस बीच विजड़े से छूटी मीना को पकड़ने के लिए सागरिका और सुसङ्गता चित्र को वहीं भूलकर खली जाती हैं। कदलीगृह में राजा और विदूषक वह चित्र देख लेते हैं, इधर इसी बीच सुसङ्गता चित्र को लेने के बहाने राजा और सागरिका का प्रथम साक्षात्कार करा देती है। ठीक इसी समय वासवदत्ता आ पहुँचती है। चित्रपट को देखकर वह क्रुद्ध होती है, और राजा के मनाने पर भी खली जाती है। तीसरे अङ्क में राजा सागरिका से मिलने की चिन्ता में है। विदूषक सुसङ्गता के साथ यह योजना बनाता है कि सागरिका वासवदत्ता का वेश बनाकर राजा

१. क्षीपादन्यस्मादपि मध्यादपि जलनिषेदिशोप्यन्तार।

भातीय जटिति घट्यनि विपिरभिमतमभिमुखीभूतः ॥

(रत्नावली १.६ साथ ही दे० १.७)

२. कथं प्रत्यक्ष एव भगवान् कुमुदायुष इह पूर्वां प्रतीच्छति । (रत्ना० १० ५९)

(साथ ही) कथमर्थं स राजा उदयनो यस्याई तातेन दद्या । (रत्ना० १० ५९)

के पास अभिसरण करे।^१ इधर इस योजना का पता वासवदत्ता को लग जाता है। वह उचित समय पर पहुँच जाती है। राजा उसे सागरिका समझ बैठता है। वासवदत्ता के प्रकट होने पर राजा क्षमा माँगने लगता है। वह नाराज होकर राजा को कटूक्तियाँ सुनाकर वहाँ से चली जाती है। सागरिका इन सारी बातों को जानकर लतापाश से गला घोटकर मरना चाहती है, पर राजा पहुँचकर बचा लेता है। इसी समय वासवदत्ता वहाँ भी आ जाती है। वह सागरिका और विदूषक को पकड़कर ले जाती है।^२ चतुर्य अङ्क में पता लगता है कि सागरिका उज्जयिनी भेज दी गयी है। पर यह एयर मूठे ही उड़ा दी गई है। जसल में सागरिका को तह्छाने में बन्द कर दिया गया है। इसी अङ्क में एक जादूगर राजा को अपना जादू दिखाने आता है। जब वह जादू दिखा रहा है, ठीक उसी समय अन्तःपुर में आग लग जाती है। वासवदत्ता को सागरिका को बचाने की याद आती है, वह राजा से उसे बचाने के लिए कहती है।^३ राजा आग में कूदकर उसे बचा लाता है। इधर दो नये पात्र—वाध्व्य तथा वसुधूति—प्रविष्ट होते हैं। ये दोनों रत्नावली को पहचान लेते हैं। वासवदत्ता उसे उदयन के हाथों सौंप देती है।

रत्नावली की कथावस्तु प्रियदर्शिका की अपेक्षा अधिक घुस्त और गठी हुई है। घटना गतिशीलता के साथ आगे बढ़ती है। रत्नावली के चतुर्य अङ्क का ऐन्द्रजालिक वाला दृश्य हर्ष की सूत्र का परिचय देता है। इसी तरह द्वितीय अङ्क में मैना के पिंजरे से निकलने, सागरिका के बचनों की दुहराने तथा राजा के द्वारा मुने जाने की कल्पना अनुठी है, जो मूल घटना तथा नाटिका की गति में सहायक सिद्ध होती है। इसी प्रकार वासवदत्ता तथा सागरिका के वस्त्रादि परिवर्तन वाले दृश्य की योजना स्वाभाविक और प्रभावोत्पादक है। वैसे रत्नावली तथा प्रियदर्शिका की कई कल्पनाएँ भाल-

१. अथ राज्ञे देव्या चित्रफलकवृत्तान्तदंकिनया सागरिकां रक्षितुं मम हस्ते समर्पयन्त्या मन्त्रेण्यं मे प्रसादीकृतं तेनैव विरचिनमद्विनीवेषां सागरिकां गृहीत्वाहमपि काञ्चनमाला-
वेषधारिणी भूत्वा प्रदीप इहागमिष्यामीति ॥ (रत्ना० पृ० ११२)

२. काञ्चनमाले, एतेनैव लतापाशेन बद्ध्या गृहाणेनं ब्राह्मणम् । एतां च दुर्विनीतां कल्पकामप्रतः कुब ॥ (रत्ना० पृ० १५३)

३. एषा राज्ञे मया निष्कृण्वेह निगठेन संयमिता सागरिका विपचत्ते । तर्तां परित्रा-
यत्कार्यपुनः (रत्ना० पृ० १९०)

विकामिनिमित्र के प्रभाव हैं। रत्नावली के द्वितीय अङ्क में बन्दर छूटने की खलवली का वर्णन^१ सम्भवतः मालविका के उस सङ्केत का परलवन है वही बन्दर राजकुमारी को डपता है। प्रियदर्शिका की सांस्कृत्यामनी तो पूरी तरह मालविकाग्निमित्र की कौशिकी की याद दिलाती है। पर इतना होते हुए भी हर्ष एक कुशल नाटककार है, जो दूसरे की कल्पना को लेकर अपने सचि में ढालना जानता है। हर्ष ने दोनों नाटिकाओं, विशेषतः रत्नावली में अन्तपुर प्रणयकी सुन्दर सुखान्त सृष्टि की है। सम्भवतः कालिदास के साथ तुलना करने के कारण ही हर्ष को उसका समुचित धन न मिल पाया हो। वैसे एक ही वस्तु को लेकर थोड़े से हेरफेर से दो नाटिकाओं को लिखने की कल्पना की कुछ विद्वानों ने दोष बताया है^२ किन्तु मेरी ऐसी धारणा है कि प्रियदर्शिका की कमजोरी को सुधारने के लिए ठीक वैसे ही कथा लेकर हर्ष ने रत्नावली की रचना की है। ऐसा मान लेने पर इस दोष का परिमार्जन हो सकता है। यही नहीं, यद्यपि ये दोनों नाटिकाएँ एक-सी ही कथा को लेकर आती हैं, साथ ही उनकी 'टेकनीक' भी एक-सी है, तथापि इन दोनों का स्वतन्त्र रूप में आनन्द उठाया जा सकता है। दोनों नाटिकाएँ कोमल प्रणयचित्र हैं, और राजमहल के भीतर की गुप्त प्रणय-लीला का चित्र अद्भुत करने में सम्भवतः हर्ष की तूलिका कहीं-कहीं अपने ढङ्ग में कालिदास की कूँबी से भी अधिक गहरे रंग भर सकी है। नाटिकाओं में ही नहीं, नागानन्द के फलक पर भी नाटककार ने इस प्रणयचित्र का आलेखन किया है, और नागानन्द के पहले तीन अङ्कों का आभावरण पूरी तरह 'रोमानी'-वन लिये है, जो पिछले दो अङ्कों में दयावीरता का समावेश कर लेता है।

हर्ष की दोनों नाटिकाओं के चरित्र 'टाइप' अधिक हैं। उदयन ललित प्रकृति का विलासी राजा है, जो मन्त्री पर समस्त राज्यभार छोड़कर निश्चिन्त हो गया है और अपना समय कला और प्रणय में व्यतीत करता है। उसका मित्र वसन्तर्क (विदूषक) वेवकूफ़ होते हुए भी समय-समय पर अपनी गहरी

१. कण्ठे कृतावरोपे कनकप्रयमथः शृङ्गलादाम कर्षन्,

मान्ता द्वाराणि हेन्यन्वन्धरणलिकिणीचक्रवालः ।

दशार्तको गमनामनुसृत सरणिः संप्रमाददवपलैः

प्रमथोऽयं प्लवंगः प्रविशति नृपतेर्मन्दिरं मन्दुतयाः ॥ (रत्ना० २.२)

२. दे० Keith : Sanskrit Drama P. 176.

मूत्र का परिवर्तन देता है, और नायक का 'नर्मसाचिव्य' करने में कुशल है। वासवदत्ता का चरित्र ईर्ष्यालु ज्येष्ठा का 'टाइप' उपस्थित करता है, तो दोनों नायिकायें (प्रियदर्शिका व रत्नावली) सुन्दर और भोली, मुग्धा नायिका हैं: जो राजा के प्रणय को स्वीकार करती हैं। वे स्वयं इस बात को जानती हैं कि यह वही उदयन है जिसको उनका पिता उनका पति बनाना चाहता है। पर वे इतनी भोली हैं कि परिस्थितियों के कारण उनकी वास्तविकता छिपी रहती है, जो नाटकीय वस्तु को आगे बढ़ाने का मूल कारण है। भास तथा हर्ष के उदयन-रूपको की तुलना करने पर पता चलेगा कि स्वप्नवासवदत्तम् का उदयन हर्ष के उदयन से सर्वथा भिन्न प्रकृति का है। इस दृष्टि से उदयन का चरित्र वहाँ विशेष गम्भीर है और भास के उदयन के आगे हर्ष का उदयन फीका दिखाई पड़ता है। पर नाटिकाओं के गुप्तप्रणय वाले वातावरण को देखते हुए यह चारित्र्यसृष्टि आवश्यक भी जान पड़ती है। भास की वासवदत्ता भी हर्ष की वासवदत्ता से सर्वथा भिन्न प्रकृति की है। भास की वासवदत्ता गम्भीर है, तथा पति के लिए त्याग करने को प्रस्तुत है, हर्ष की वासवदत्ता ईर्ष्यालु। वासवदत्ता के चरित्र में भी हर्ष का परिवर्तन नाटिका के उपयुक्त वातावरण की सृष्टि कर पाता है।

रत्नावली की शास्त्रीय टेक्नीक

नाट्यशास्त्रियों ने रत्नावली को उन रूपों में से एक माना है, जिनमें नाट्यशास्त्र के नियमों की पूरी पाबन्दी की गई है। दशरूपक साहित्यदर्पण या अन्यत्र भी रत्नावली और वेशीसंहार की ही आधार बनाकर नाटकीय वस्तु के तत्त्व विभाग की भीमासा की गई है। पर उदाहरणों की देखने से पता चलता है कि घनिक और विश्वनाथ ने रत्नावली के पद्यों को अपने शास्त्रीय सिद्धान्तों के अनुरूप ढाला है, न कि वे शास्त्रीय सिद्धान्तों के आधार पर रूबहू बने हैं। दशरूपकावलोक आदि में उद्धृत कई उदाहरणों से यह सङ्केत मिलता है। हम एक दृष्टान्त देना पर्याप्त समझेंगे। मुख सन्धि के बारह संध्यङ्गों में एक संध्यङ्ग 'विलोभन' (गुणाध्यानं विलोभनं) है, दूसरा करण (करणं प्रकृतारम्भः)। विलोभन इस सन्धि का चौथा और करण बारहवाँ संध्यङ्ग है। जब हम घनिक तथा विश्वनाथ के दिये हुए रत्नावली के उदाहरणों को देखते हैं, तो पता चलता है कि वहाँ करण का

उदाहरण^१ नाटक में पहले पढ़ता है, विलोभन का^२ बाद में । यह गड़बड़ी क्यों ? या तो आचार्यों ने उदाहरण देने में भूल की है, या नाटिका पूरी तरह शास्त्रीय टेकनीक को लेकर नहीं चलती । हमें दूसरा मत ही मान्य है । लेकिन शास्त्रीय सिद्धान्तों की पूरी पाबन्दी न करने का मतलब यह नहीं कि नाटिका असफल है । हमें तो यह बताना है कि रूपक की सफलता घटना की गत्यात्मकता पर, व्यापार की स्वाभाविकता पर, वस्तु की चुस्ती पर, निर्भर होती है, शास्त्रीय सिद्धान्तों की नकल पर नहीं ।

(३) नागानन्द

विद्याधरराज जीमूतकेतु वृद्ध होने पर वानप्रस्थ ले लेंते हैं । अपने पुत्र जीमूतबाहन को राज्य सौंप कर वे वन में जाना चाहते हैं, पर पितृभक्त जीमूतबाहन को जो आनन्द पिता के चरणमंवाहन में मिलता है,^३ वह राज्यपालन में नहीं । फलतः वह भी अपने मित्र आत्रेय (विदूषक) के साथ पिता की सेवा के लिए वन को चल पड़ता है । पिता के निशान के उपयुक्त स्थान की तलाश में वह मलय पर्वत पर घूमते हुए देवी गौरी के मन्दिर में ठपासना करती हुई सिद्धराजपुत्री मलयवती को देखता है । गौरी के दर्शनार्थ दोनों मित्र मन्दिर में जाते हैं, वही नायक व नायिका का साक्षात्कार होता है । यहाँ जीमूतबाहन को यह भी पता लगता है कि गौरी ने मलयवती को स्वप्न में यह कहा है कि विद्याधरराज उसका पति होगा । द्वितीय अङ्क में नायिका की विरहकथा का पता चलता है । वह उपवन में 'संतापनोदन्' कर रही है । इसी बीच नायक और विदूषक प्रविष्ट होते हैं । वही सिद्धराजपुत्र मित्रावमु आकर जीमूतबाहन के सामने अपनी बहिन के विवाह का प्रस्ताव रखता है पर जीमूतबाहन हम-

१. नमस्ते कुमुमायुध तदमोघदशनो मे भविष्यसीति ॥

(रत्नावली ५० ४६)

२. अरतावास्तसमस्तभासि नमसः पार प्रवाते रवा-
धास्थानी समये समं नृपजनः सायतने सम्पतन् ।

सम्प्रत्येष सरोरुहघुनिमुषः पादास्त्रिभामेवितुं
प्रीत्युत्कर्षकृती दृशामुदयनत्येन्दोरिबोदीयते ॥ (१. २१)

सागरिका—(श्रुत्वा सार्धं भरिवृत्य राजानं सम्पूज्य पश्यन्ती) कथमयं म. राजा
उदयनो पत्याई तानेन दत्ता । (रत्नावली ५० ४८)

३. यत्नवाहयतः शुभं च चरणौ तानस्य किं राजके । (नागानन्द १.७)

लिए अस्वोकार कर देता है कि वह अन्य को प्रेम करता है। जीमूतवाहन को यह पता नहीं था कि जिसे उसने गौरी-मन्दिर में देखा था, वह मित्रावसु की बहिन ही है। इसे सुनकर मलयवती अपने कण्ठ में पाश बाँधकर आत्महत्या करना चाहती है,^१ पर नायक समय पर पहुँचकर उसे रक्का लेता है, और मलयवती को अपने प्रणय का विश्वास दिलाता है। तृतीय अङ्क में दोनों का विवाह हो जाता है। तृतीय अङ्क के बाद ही नाटक नया मोड़ लेता है। जीमूत-वाहन घूमने के लिए समुद्रतट पर जाता है, तो वहाँ शङ्खचूड़ नाग की माँ को रोते देखता है। उससे पता चलता है कि गरुड के आहारार्थ एक नाग प्रतिदिन भेजा जाता है, और आज उसके इकलौते पुत्र की बारी है। जीमूत-वाहन शङ्खचूड़ को बचाने के लिए अपना बलिदान देने को प्रस्तुत होता है।^२ वह शङ्खचूड़ के स्थान पर बध्मशिला पर जा बैठता है। गरुड आता है और जीमूतवाहन को चोंच से उठाकर मलय पर्वत पर ले जाता है। पाँचवें अङ्क में पुत्र को लौटा हुआ न पाकर जीमूतकेतु तथा मित्रावसु विन्तित होते हैं। इसी बीच मास से लघपथ जीमूतवाहन की चूडामणि पृथ्वी पर आकर गिरती है।^३ ये सब लोग उसे पोजने निकल पड़ते हैं। उन्हें शङ्खचूड़ मिलता है, जो सारी बात बताता है। उसके साथ वे मलय पर्वत पर पहुँचते हैं, जहाँ शङ्खचूड़ नाग गरुड को उसकी भ्रान्ति का सङ्केत करता है, और बताता है कि गरुड ने गलती से एक परोपकारी को कष्ट दिया है। गरुड को पश्चात्ताप होता है। इधर जीमूतवाहन की मरणप्राय अवस्था को देखकर जीमूतकेतु आदि भी मरना चाहते हैं। इतने में गौरी प्रकट होकर जीमूतवाहन को पुनरुज्जीवित कर देती है। गौरी प्रसन्न होकर जीमूतवाहन की विद्याधरों का चक्रवर्ती भी बना देती है।

नागानन्द की कथावस्तु तथा उसका विनियोग भिन्न प्रकार है। यह पाँच अङ्कों का नाटक है, जिसमें बोधिसत्व की कथा को आधार बनाया गया है। इस कथा का सङ्केत बृहत्कथामञ्जरी तथा कथासरित्सागर में मिलता है।

१. परिनामर्ता परित्राणनामार्थः एषा मृतुंदारिका उद्बध्य आत्मानं व्यापादयति ।

(द्वितीय अङ्क ५० ८८)

२. ममेतदम्भार्य बध्मनिष्ठं शङ्खचूडं यावद्विनाशोऽग्रमवाप ।

पुनरस्य ते जीवितरक्षणाय स्वदेहमाहारयितुं ददामि ॥ (४. १४)

३. महाराजपुत्रस्त्वेव मे पतञ्जुहारजम् । (पञ्चम अङ्क ५० १८६)

नाटक की प्रस्तावना में विद्याधर जातक का संकेत मिलता है, पर इस नाम का कोई जातक नहीं मिलता । यद्यपि नाटक के मङ्गलाचरण में भगवान् बुद्ध की वन्दना है, पर नाटक में पूर्णतः बौद्ध प्रभाव नहीं है । गौरी को नाटकीय गति में महत्वपूर्ण स्थान देने से नाटक पर पौराणिक ब्राह्मण प्रवृत्ति का पर्याप्त प्रभाव है । नागानन्द के प्रथम तीन अङ्कों का निर्वाह दोनों नाटिकाओं के दृङ्ग पर है । मलयवती के द्वारा गले में पाश डालकर आत्महत्या करने की चेष्टा का नाटकीय प्रयोग हर्ष की रत्नावली में भी मिलता है, जहाँ तीसरे अङ्क में सारंगिका लतापाश को कण्ठ में डालकर आत्महत्या करने को संघार होती है । दोनों स्थानों पर वह नायक के द्वारा बचा ली जाती है, पर रत्नावली में वासवदत्ता के प्रवेश में नाटकीय संघर्ष जारी रहता है, जब कि नागानन्द में संघर्ष (प्रणय कथा के संघर्ष) का यहीं अन्त हो जाता है । पर मलयवती वाली प्रणयकथा नागानन्द का आनुपमिक संघार है, यद्यपि उसने नाटक के अधिकारा को समेट लिया है । नाटक का मुख्य व्यापार चतुर्थ तथा पञ्चम अङ्क में ही मिलता है, जो नायक का दयावीर्य का चोतक है । हर्ष ने पहले तीन अङ्कों के व्यापार को बड़े सूक्ष्म सूत्र से जोड़ा है, और यदि यह रूपक तीसरे अङ्क में ही समाप्त हो जाता, तो भी अपने आप में प्रियदर्शिका तथा रत्नावली की तरह प्रणय-रूपक (Love comedy) माना जा सकता था । यही कारण है कि नाटक के दोनों भागों में परस्पर सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ता है, और नाटक व्यापारान्विति (Unity of action) के अभाव में शिथिल हो गया है । बाद के दो अङ्कों में ऐसा एक भी स्थल नहीं, जो पिछले अङ्कों से मृद्वला जोड़ सके । जीमूतवाहन की अपूर्व दानशीलता और हृदय निश्चय, उसके पिछले प्रणयविन से ठीक नहीं बैठ पाता । सम्भवतः हर्ष अपनी प्रणयान्विति को नहीं छोड़ पाया और उसने प्रियदर्शिका के प्रभाव से नागानन्द में भी उसका समावेश कर दिया । कुछ विद्वानों के मतानुसार नागानन्द का उपसंहार (Denouement) भी मृद्विहित नहीं है । जीमूतवाहन के त्याग की सन्धी झाँकी नाटक के दुःप्रान्त होने में थी । किन्तु भारतीय नाट्यपद्धति के द्वारा दुःखान्त नाटकों के निषेध के

-
१. ध्यान्म्यात्रमुपेत्य चिन्तयति कामुन्मील्य चक्षुः क्षणं
 ५२यान्नशराद्भुतं जनमिमं त्रातापि नो रक्षति ।
 मिथ्याकारुणिकीर्तमि निष्ठुं नरस्त्वसः कुनोऽन्यः पुमान्
 केधे भारवधूमिरित्यभिहितो बुद्धो जिनः पातु नः ॥ (नागानन्द १.१)

कारण हर्ष ने गोरी का प्रवेश कराकर नायक को पुनर्जन्म दित कर दिया है। यद्यपि संस्कृत नाटकों में कलौकिक (बंदी) उत्सव का प्रयोग चलता है, तथापि इस परिवर्तन में सुखान्तरूप देने की प्रवृत्ति दिखाई देती है, जिसने नाटक की गम्भीरता को समाप्त कर दिया है।^१ साथ ही तृतीय अंक की हास्य-योजना भी सफल नहीं हो पाई है। परिपाश्र्व के त्रुटिपूर्ण होने पर भी पिछले दो अंकों में नायक का चरित्र उदात्त है। जीमूतबाहू का त्यागशीलता का आदर्श है, और प्रणयपूर्ण तथा करुण बातावरण में उसका त्याग अच्छा अंकित हुआ है। नागानन्द के नायक को लेकर प्राचीन विद्वानों में बड़ा मतभेद रहा । कुछ लोग उसे घोरप्रशान्त मानने के पक्ष में थे। दशरूपक के वृत्तिकार धनिक ने इस मत का खण्डन कर इस बात की प्रतिष्ठापना की है कि नागानन्द का अंगी रस वीर-दयावीर है, तथा नायक धीरोदात्त। उसने यह भी बताया कि नायक का मलय-पत्नीप्रेम तथा अकृतित्वप्राप्ति उसे धीरोदात्त मानने के प्रमाण हैं।^२

हर्षवर्धन की काव्यप्रतिभा

हर्ष की काव्यप्रतिभा निःसन्देह प्रथम कोटि की है। वह कालिदास के मार्ग का ही पथिक है, और उसके समकालीन मयूर के पक्ष या बाण के गद्य का प्रभाव उसकी शैली पर नहीं। हर्ष की शैली स्फीत, सरल तथा कोमल है। प्रणय और प्रकृति के कोमल चित्रों की सजाने में हर्ष कुशल चित्रकार है। वह निश्चित रूप से एक दश कलाकार है, जिसकी कोमल अंगुलियाँ प्रणय कथा के ताने-बाने को बुनकर उसमें बेलवृटे काढ़ना खूब जानती हैं। उसके प्रकृतिवर्णन सक्षिप्त होते हुए भी रंग और ध्वनि का बातावरण सजाने में पूरे समर्थ हैं, और उसके अन्तःपुर का चित्र विलास और प्रमोद से रञ्जित है। नाटककारों में हर्ष की शैली प्रसादशैली का अन्तिम रूप कही जा सकती है। यद्यपि विशाख-दत्त की शैली भी विशेष जटिल नहीं है, पर उसकी गम्भीर वस्तु-योजना जगदी शैली में स्वयः गम्भीरता का बातावरण ला देती है। भट्टनारायण, भवभूति तथा मुरारि की शैली हर्ष की अपेक्षा अधिक कृत्रिम है। हर्षवर्धन के प्रणयचित्र, प्रकृतिवर्णन तथा दो-एक अन्य चित्रों के कुछ उदाहरण यहाँ उप-स्थित किये जाते हैं, जिनसे हर्ष की काव्यप्रतिभा पर कुछ प्रकाश डाला जा सकता है।

1. Dr. S. K. De : History of Sanskrit Literature, P. 260.

२. दे० डॉ० भोगदत्त व्यास : हिन्दी दशरूपक (मूनिषा) पृ. ४८।

हृपं प्रणय के सफल चित्रकार है। प्रियदर्शिका, नागानन्द और रत्नावली में कई सुन्दर स्थल हैं। जो कवि की भावुकता का रोमानी सङ्केत देने में समर्थ हैं। विवाह के बाद प्रथम समागम के समय लज्जाती हुई मलयवती को देख कर जीमूतवाहन की यह उक्ति कालिदास के कुमारसम्भव की 'सा तथापि रतये पिनाकिनः' पंक्ति की याद दिला देती है। निम्नलिखित पद्य में नवोद्गा के अनुभाव तथा सञ्चारो भाव का बड़ा सरस वर्णन है—

दृष्टा दृष्टिमघो वदति कुर्वते मालापमाभाविता,
शय्यायां परिवृत्य तिष्ठति बलादालिंगिता वेपथे।
निर्गन्तोषु सखीषु वासभवनाग्निर्गन्तुषेवेहेते
जाता वामतयेव मेघ्य सुतरां प्रीत्य नवोद्गा प्रिया ॥

(नागानन्द ३. ४)

'जब मैं उसकी ओर देखता हूँ, तो वह (लज्जा से) आँखें मुका लेती है। जब मैं उससे बात करता हूँ, तो वह कोई उत्तर नहीं देती (बातचीत नहीं करती)। शय्या पर मुँह फेरकर बंठी रहती है, और आलिङ्गन करने पर काँपने लगती है, (और काँप कर आलिङ्गन में विघ्न डाल देती है)। जब उसकी सखियाँ उसे छोड़कर शयनकक्ष से जाना चाहती हैं, तो वह भी बाहर जाना चाहती है। इस तरह नवोद्गा मलयवती मेरे प्रत्येक प्रणयव्यापार के प्रतिकूल आचरण करती है, पर इतना होने पर भी मुझे आज वह इसी प्रतिकूलता के कारण अधिक प्रिय लगती है।'।

इस पद्य में नायक जीमूतवाहन की रसप्रवणता व्यक्त होती है। दूसरे चित्र में रसलुब्ध उदयन की तृपित दृष्टि की परवर्तयाना का वर्णन है, जो 'वानिय' की खोज में घटाई पार कर रही है—

वृन्ददूरवृणं खतीत्य मुषिरं भ्रान्त्वा नितम्बस्थले
मप्येप्रत्यास्त्रिलोतरङ्गविषये निःस्पन्दतापागता।
मददृष्टिस्तुषितेव सम्प्रति धनैरादह्य तुङ्गो स्तनौ
साकाङ्क्षं मुहुरोत्तते बलसवप्रत्यग्निनौ सोढने ॥

(रत्नावली २. ११)

उदयन शागरिका को देख रहा है। उसके पैरों से लेकर सिर तक एक साथ उनकी दृष्टि नीचे से ऊपर तक उठ जाती है। शागरिका के

मुडोल शरीर को देखकर उदयन की दृष्टि एकदम स्तब्ध हो गई है। उदयन को ऐसा प्रतीत होता है, जैसे जाँघों से लेकर सागरिका के नेत्रों तक पहुँचने के लिए उसकी दृष्टि को कई उबड़-खाबड़ पार्वत्यप्रदेशों को पार करना पड़ा है, पर फिर भी गिरती-पड़ती वह किसी कदर ऊपर चढ़ती ही रही है, ताकि उसकी प्यास दृष्टि सके। सागरिका की मोटी, मुडोल और गोल जाँघों को पार करने में दृष्टि को बड़ा कष्ट हुआ (प्रत्येक व्यक्ति को ढाल पर चढ़ने में कुछ दिक्कत होती ही है)। उसके बाद दृष्टि नितम्बस्थल पर पहुँची, जहाँ ढाल को बड़ लेने पर कुछ चौरस स्थल आ गया था, इसलिए वहाँ बहुत देर तक घूमती रही (नायक ने बहुत देर तक नितम्ब के सौन्दर्य का अवलोकन किया) उसके बाद वह और आगे बढ़ी, और त्रिवली को लहरो से विषम (उतार-चढ़ाव वाले) मध्यभाग में पहुँची। त्रिवली के तरंगों के उतार-चढ़ाव में फँस कर उसकी दृष्टि निश्चल हो गई, वह उन लहरों में इतनी फँसी कि आगे न बढ़ पाई। किसी तरह लहरों से बचकर पहाड़ पर इसलिए चढ़ी कि वहाँ पानी मिलेगा। उदयन की दृष्टि पानी की खोज में चल ही पड़ी, उन्होंने धीरे-धीरे (बड़े परिश्रम से) उत्तुंग (पर्वत के समान) स्तनों को पार किया, और अब वे अश्रुकणों से युक्त (पानी की बूँदों की बहाव से हुए) सागरिका के नेत्रों को साभिलाप होकर वैसे ही देख रही हैं, जैसे वे प्यासी हों, और पानी के उस सोते को देख रही हो, जो पर्वत की कटसाध्य यात्रा के बाद दिखाई दिया है।

पादुकार उदयन की उक्ति के द्वारा एक साथ वासवदत्ता के सौन्दर्य तथा सन्ध्याकालीन प्रकृति की झाँकी निम्नलिखित पद्य में मिलेगी—

देवि ! स्वमुत्तपद्मेन शशिनः शोभातिरस्कारिणा

परयावज्जानि विनिर्जितानि सहता गच्छन्ति विच्छाद्यताम् ।

ध्रुवा रत्नपरिकारवारवनितागीतानि भुङ्गाङ्गना

लीयन्ते कुसुमान्तरेषु शनैः सजातलज्जा इव ॥ (रत्ना० १.२५)

हे देवी, देखो तो सही चन्द्रमा की शोभा का तिरस्कार करने वाले तुम्हारे मुखकमल से हारे हुए ये कमल एकदम फीके पट रहे हैं (बन्द हो रहे हैं), और ये भ्रमरियाँ तुम्हारी दासियाँ और वारवनिताओं के गीतों को सुनकर लजाती हुई घुपके से फूलों की ओट में छिप रही हैं। वासवदत्ता का मुख-कमल और कमलों से इसलिए बड़कर है कि चन्द्रमा का उदय होने पर वे मुरझा जाते हैं, किन्तु वासवदत्ता का मुख-कमल सदा विकसित रहकर अपनी कान्ति से चन्द्रमा

को चुनौती देता है, उसका विरस्कार करता है (वह चन्द्रमा से भी बड़ा है) । इस विशेषता से पराजित होकर कमलों का मुँह फीका पड़ जाता है । जब भ्रमराङ्गनायें वासवदत्ता की दासियों का सङ्गीत सुनती हैं, तो अपने संगीत का गवं भूल जाती हैं, वे इतनी रोप जाती हैं कि कहे दिपना चाहती हैं । पत्र में 'प्रतीप' अलंकार के अनुष्ठेपन के द्वारा प्रकृतिवर्णन तथा वासवदत्ता में बदन-सौन्दर्य की सुन्दर व्यञ्जना है ।

सन्ध्याकाल के बाद पूर्वदिशा से नभीमण्डल में धीरे-धीरे फैलते हुए अन्धकार का स्वाभाविक वर्णन रमणीय है ।

पुरः पूर्वादिब स्पष्टयति ततोऽग्यामपि दिशं

क्रमतःकामप्रतिद्रुमपुरविभागांस्तिरयति ।

उपेतः धीमत्त्वं तदनु च जनस्येक्षणफलं

तमःसद्भातोऽप्य हरति हरकण्टश्रुतिहरः ॥ (रत्ना० १.७)

'महादेव के नीले कण्ठ की कान्ति को हरने वाला (उसके समान नीला) यह अँधेरा पहले-पहल केवल पूर्व दिशा को ही आच्छादित करता है, फिर दूसरी दिशा को भी ढँक लेता है । धीरे-धीरे यह पर्वत, वृक्ष, नगर सभी को ममेट लेता है । इसके बाद यह घना होता है और लोगों की दृष्टि के फल को (दृष्टि-मय को) हर लेता है । दग्धकार के घने हो जाने पर लोगों की दृष्टि की गति रोक दी जाती है ।'

हर्ष की कृतियों में चन्द्रमा, वसन्त, उपवन, मदनमहोत्सव (होली)^१ आदि का सुन्दर वर्णन देखा जा सकता है । प्रियदर्शिका में श्रीराम की दुपहरी का यह वर्णन भालविक्रान्तिमित्रके श्रीराम वर्णन से प्रभावित होते हुए भी अपनी नवीनता में श्रेष्ठ नहीं ।

आभास्पकानुतापवचनविव शक्रोद्वर्तनैर्दोषिभ्यश्च-

दृष्टव्यं नृत्तलीलाविधिलमपि निशी बर्हभारं तनोति ।

१. नागरिकों के होली खेलने का सुन्दर वर्णन रत्नावली के प्रथम अष्टक के १०, ११ तथा १२ इन तीन पद्यों में मिलता है ।

भारायन्त्रविमुक्तमननपयःपूरुषुते सर्वनाः, सद्यः सान्द्रविमर्दकर्मकृतनीदेषणं प्राग्वये ।
उत्तमप्रमदाकषोन्नपनत्विम्वररागासर्गं, सौन्दरीकियते जनेन चरणन्यासेः पुरः कुट्टिमर ॥

(रत्नावली १.११)

छायाचक्रं तदृशा हरिणशिशुरपेत्यालवालाम्बुलब्धः

सद्यस्तपत्वा कपोलं विशति मधुकर, कर्णपालीं गजस्थ ॥ (प्रिय. १. १२)

‘मछलियों के द्वारा हिलाया हुआ नाचलियों का पानी ऐसा प्रतीत होता है, जैसे सूर्य की किरणों की गर्मी से वधित हो रहा हो। दुपहर की गर्मी से परेगान मोर अपने पंखों को छतरी की तरह फैलाये हुए है, ताकि वह सूर्य के ताप से बच सके, वैसे उसके पंख नृत्य-लीला से युक्त नहीं हैं तथा मोर की नाचने के समय भी मस्ती का सङ्केत नहीं देते, फिर भी गरमी से बचने के लिए वे फैले हुए हैं। हिरन का बच्चा आलवाल के पानी को पीने के लिए बुझों की छाया के घेरे में बसा गया है, और मीरा (जो हाथी के कपोल पर मदपान कर रहा था) सूर्यताप से उद्दिग्ध होकर, हाथी के कपोल को एक दम छोड़ कर उसके कान में धुस गया है ।’

मुद्र का ओजोमय वर्णन करने में भी हर्ष असफल नहीं कहा जा सकता—

अस्त्रप्रव्यस्तशिरस्त्रशस्त्रकपयोत्कृत्तोत्तमाङ्गैः क्षणं

व्यूशासुरसरिति स्वनरप्रहरणे धर्मोद्बलद्वह्निनि ।

आहूयान्जिमुखैः स कोसलपतिर्भङ्गप्रतीपीभव-

न्नेकेनैव समञ्जता क्षरशतेमंसद्विपस्यो हतः ॥ (रत्ना० ४. ६)

‘सिनापति समन्वान् ने हाथी पर बैठे हुए कोसलपति को, जो पराजय का निवारण करने की भरसक चेष्टा कर रहा था, ललकारा और उस मुद्र में सँकड़ों बाणों से मार गिराया, जहाँ बाणों के द्वारा मोढ़ाओं के कनटोप दूर फेंके जा रहे थे, और सलवारों के द्वारा उनका सिर काटा जा रहा था, जहाँ दधिर की नदी बह रही थी, शस्त्र शब्द कर रहे थे, और शस्त्रों की चोट से मोढ़ाओं के कवच से आग की चिनगारियाँ निकल रही थी ।’

अन्तःपुर की भगदड़ का वर्णन करने में हर्ष अत्यधिक कुशल हैं। रत्ना-वली में बन्दर के छूटने की भगदड़ और अन्तःपुर में आग लगने का वर्णन संक्षिप्त होते हुए भी मस्तकृत साहित्य में बेजोड़ है। कालिदास के शाकुन्तल (तथा रघुवंश पञ्चम सर्ग) के हाथी वाले आतङ्क से इसकी तुलना की जा

जा सकती है। यहाँ हम अन्त.पुर में आग लगने के कारण मचे हुए आतङ्क का चित्र उपस्थित करते हैं—

हर्म्याणां हेमशृङ्गाभिरपि निचर्यरचिषामादधानः

साम्ब्रोधानद्दुमाधग्लपनपिशुनितात्पन्ततीव्राभितापः ।

कुर्वन् प्रोढामहोष्णं सजलजलधरयामलं धूमपार्त—

रेय प्लोपार्तधोविषजन इह सहसैयोरित्यतोऽन्त पुरेऽग्निः । (रामा० ५.१४)

‘भरे, अन्त.पुर में एक दम आग लग गई है, जिससे अन्त.पुर की स्त्रियाँ डर के मारे चिल्ला रही हैं। आग की लपटें फैलकर राजप्रासादों के शिखर को छू रही हैं, और ऐसा मालूम होता है, जैसे वे प्रासादों के सुनहरे शिखर हो। उसने सघन उद्यान के द्रुमों को झुलसाकर अपने तीव्र ताप का परिचय दे दिया है। आग से उठा हुआ धुआँ श्रीकापर्वत का स्पर्श कर ऐसा मालूम हो रहा है जैसा श्रीकापर्वत पानी से भरे बादल की तरह काला हो गया है।’

रङ्गमञ्च की दृष्टि से हर्ष के रूपक हासोन्मुखी नाटकों की अनभिनेयता से रहित है। हर्ष की कृतियाँ बड़ी छोटी हैं, इसलिए उनके अभिनय में कोई दिक्कत नहीं होती, साथ ही मञ्चीय व्यवस्था में भी कोई जटिल सविधान नहीं दिखाई देता। हर्ष के सवाद छोटे, मार्मिक और प्रभावोत्पादक हैं, जिससे अभिनय में सहायता मिलती है।

संस्कृत साहित्य की हर्ष ने एक नई परम्परा दी है, वह है नाटिकाओं की परम्परा। राजशेखर की विद्वत्शालभञ्जिका और कर्पूरमञ्जरी (सदृक), बिल्हण की कर्णमुन्दरी और ह्यासकाल की दो तीन और नाटिकाएँ, जिनमें प्रमुख कायस्थ मधुरानाथ की वृषभानुजा नाटिका है, हर्ष के ही पदचिन्हों पर चलती दिखाई पड़ती हैं। केवल नाटिकाओं की परम्परा के लिए ही नहीं, नाटकीय गुणों की दृष्टि से भी हर्ष की रत्नावली संस्कृत साहित्य की बजोड़ कृतियों में से एक है।



१. दम्बर वाली मगदङ के दो वर्षों में से एक पक्ष (कण्ठे कृत्तावरोप आदि) हम रत्नावली की आलोचना के समय पादटिप्पणों में दे चुके हैं।

भट्टनारायण

हर्षवर्धन की रत्नावली में, जिस सैद्धान्तिक प्रवृत्ति का प्रभाव देखा जाता है, वह भट्टनारायण की एकमात्र उपलब्ध कृति वेणीसंहार में और अधिक स्पष्ट है। पण्डितों ने वेणीसंहार के नाटकीय सिद्धान्तों को ध्यान में रखकर लिखा गया नाटक माना है। पर नाटकीय सिद्धान्तों को विशेष ध्यान में रखने के ही कारण भट्टनारायण का वेणीसंहार नाटकीय गतिशीलता से रहित हो गया है, तथा संस्कृत के लिखित नाटकों में एक है। स्वयं संस्कृत आलङ्कारिकों ने भी वेणीसंहार में कुछ दोष देखे हैं, जिनका संक्षेप हम यथावसर करेंगे। संस्कृत के अलङ्कार ग्रन्थों तथा नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में वेणीसंहार के कई पद्य उद्धृत मिलते हैं, जो इस नाटक की सैद्धान्तिक महत्ता के प्रमाण हैं, किन्तु वेणीसंहार को नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में जो सम्मान मिला, वह आवश्यकता से अधिक जान पड़ता है। इसका अर्थ यह नहीं कि वेणीसंहार में कोई गुण है ही नहीं। वस्तु-सपटना का दोष होते हुए भी वेणीसंहार का चरित्रचित्रण और काव्य अपने विषय के उपयुक्त है। वीर तथा रौद्र रस के उपयुक्त ओजोमय शैली के प्रयोग में भट्टनारायण सिद्धहस्त हैं, उनके पद्यों में तेज और टारपन है, पर ये सब गुण काव्य-पद के अधिक हैं, नाटकीय पद के कम।

वेणीसंहार के रचयिता भट्टनारायण के जीवनसम्बन्धी विवरण का पूरा पता नहीं चलता। उनकी तिथि के विषय में भी निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। इतना ही निश्चित है कि वे काव्यालङ्कार-सूत्रवृत्तिकार वामन तथा ध्वन्यालोककार आनन्दवर्धन से प्राचीन हैं। वामन तथा आनन्दवर्धन दोनों ने भट्टनारायण के वेणीसंहार से पद्यों को उदाहरित किया है। इस प्रकार भट्टनारायण का समय ८०० ई० से पूर्व का होना चाहिए। किंवदन्तियों के अनुसार भट्टनारायण उन ब्राह्मणों में से एक थे, जिन्हें बंगाल के राजा आदिमूर ने कान्यकुब्ज से बुलाया था। आदिमूर उस राजवंश का प्रतिष्ठापक था, जिसने बंगाल में पालवंश के पूर्व राज्य किया था। पाल राजाओं का शासन आठवीं शती के मध्य से आरम्भ हुआ था। कोनो के मतानुसार आदिमूर अन्तिम गुप्त राजा

माधवगुप्त का पुत्र था, उसने कान्यकुब्ज (हृपं की अधीनता) से स्वतन्त्र होकर आदिसूर आदित्यसेन के नाम से मगध में स्वतन्त्र राज्य की उद्घोषणा की थी। आदिसूर आदित्यसेन ६७१ ई० तक विद्यमान था। इसके आधार पर इतना अनुमान किया जा सकता है कि भट्टनारायण का समय सम्भवतः सातवीं शती का उत्तरार्ध है। भट्टनारायण के वंश के विषय में या जीवनवृत्त के सम्बन्ध में उनकी कृति में कोई सकेत नहीं मिलता। इतना पता अवश्य चलता है कि वे 'मृगराजलक्ष्मी' की उपाधि से प्रसिद्ध थे।^१

भट्टनारायण ने अपने नाटक 'वेणीसंहार' की कथावस्तु महाभारत से चुनी है। संस्कृत नाटककारों ने रामायण, महाभारत या वृहत्कथा को अपनी कथा-वस्तु का आधार बनाया है। दशरूपककार घनश्र्मय ने इसीलिए कहा था— 'रामायणादि च विभाव्य वृहत्कथाश्च।' वेणीसंहार, जैसा कि इसका शीर्षक स्वयं व्यक्त करता है, द्रौपदी की खुकी वेणी के संहार (सँवारे जाने) की घटना से सम्बद्ध है। राजसभा में दुःशासन के द्वारा अपमानित होने पर द्रौपदी ने यह प्रतिज्ञा की थी कि वह तब तक अपनी वेणी को खुली रखेगी जब तक इस अपमान का बदला न ले लिया जायेगा। वनवास की शर्तें पूरी कर लेने के बाद युधिष्ठिर कृष्ण को दूग बनाकर सन्धि के लिए दुर्योधन के पास भेजता है। इस खबर को सुनकर भीम तथा द्रौपदी दोनों ही रुष्ट होते हैं, क्योंकि वे दोनों कौरवों को हराकर बदला लेना चाहते हैं, और यही से नाटक का आरम्भ होता है।

प्रथम अङ्क में नान्दी के बाद सूत्रधार श्लिष्ट पद्य के द्वारा इस बात की सूचना देता है कि पाण्डव तथा कौरव में सन्धि कराने के लिए माधव गये हुए हैं। सूत्रधार के इस वचन को छेकर ही क्रुद्ध भीमसेन का प्रवेश कराया गया है, जो पाण्डव को लाथागुह में जलाने वाले, बिय देने वाले तथा द्रौपदी के वस्त्र एवं बालों को खींचने वाले कौरवों के साथ सन्धि नहीं करना चाहता। भला उसने जीते रहते अपकारी कौरव स्वस्थ कैसे रह सकते हैं ?^२ प्रस्तावना

१. यदि श्वेयुर्गणान्वहमणो भट्टनारायणस्य कृति वेणीसंहारनामकनाटकं प्रयोज्यमुच्यता वदम् ।
(वेणीसंहार, प्रथम अङ्क पृ. ७)

२. लाथागुहानलविषान्नमन्नाप्रवेष्टीः प्राणेषु विसर्जितेषु च नः प्रदम्ब ।
आहूय पाण्डववधूपरिधानकेयान् स्वस्था भवन्ति यथि जीवन्ति भार्गवाः ॥

के बाद नेपथ्य से यह उक्ति पड़ता हुआ भीम सहदेव के साथ क्रुद्धमुद्रा में मञ्च पर प्रविष्ट होता है। उसे युधिष्ठिर के प्रति भी रोष है कि वह केवल पाँच गाँव के लिए सन्धि करने को तैयार है। भीम सन्धि की वार्ता से अप्रसन्न होकर युधिष्ठिर की आज्ञा का केवल एक दिन के लिए उल्लंघन करने को तैयार है। बाहिर कौरवों के साथ उसका निर्जल बँर जो है, ऐसा बँर जिसमें न युधिष्ठिर ही कारण है, न अर्जुन ही, न दोनों माद्रेय ही और आज वह अपने बँर का बदला दुर्योधन से अवश्य चुकावेगा, सिर्फ एक दिन के लिए, वस आज भर के लिए, युधिष्ठिर उसके पूज्य नहीं, न वह उनका आज्ञाकारी हो।^१ सहदेव भीम को शान्त करना चाहता है, पर इसी बीच नाटककार ने द्रौपदी का प्रवेश करार कर वेणीसंहार कार्य के बीच रूप भीम-रोष को बढ़ा दिया है। द्रौपदी स्वयं सन्धि की बात से दृष्ट है। द्रौपदी से बातचीत करते समय भीम उसे इस बात का आश्वासन दिलाता है कि वह अपने दोनों हाथों से गदा को घुमाकर दुर्योधन की जाँघों को अवश्य तोड़ेगा और उसके खून से सने हाथों से शीघ्र ही द्रौपदी की वेणी सँवारेगा। इसी बीच नेपथ्य से सूचना मिलती है कि कृष्ण असफल प्रयत्न होकर लौट आये हैं। कौरवों ने सन्धि प्रस्ताव ठुकरा दिया है। इस घटना से दृष्ट होकर युधिष्ठिर ने कौरवों के विरुद्ध युद्ध घोषणा कर दी है। रणदुन्दुभि का शब्द सुनकर भीम और द्रौपदी प्रसन्न होते हैं और भीम तथा सहदेव द्रौपदी से युद्ध भूमि में जाने के लिए विदा लेते हैं।

द्वितीय अङ्क में दुर्योधन की पत्नी भानुमती रात में देखे हुए अमङ्गल स्वप्न से शङ्कित होकर देवपूजन कर रही है। स्वप्न में उसने देखा कि एक नकुल ने सौ सपों की भार डाला है, और इसके द्वारा नाटककार ने भावी घटना की सूचना दी है। राजा छिन्नकर भानुमती के स्वप्न के विषय में सुनता है, पहले तो वह भी शङ्कित होता है, पर बाद में शङ्का हट जाती है।^२ सूर्य की पूजा करती हुई भानुमती की दासी ज्यों ही किसी दूसरी परिचर्या में व्यस्त होती है, वह अर्घ्यपात्र लेकर रानी के सम्मुख उपस्थित हो जाता है। सूर्य-पूजा के बाद ही सप्तावात आता है, और दुर्योधन तथा भानुमती राजमहल में चले जाते हैं। यहाँ उनमें प्रेमलाप होता है। इसी बीच जयद्रथ की माता

१. अथैकं दिवसं समासि न मुग्धाहं विधेयस्तव ॥ (१. १२)

२. नकुलेन पत्रमज्जतवधः स्तनानुकाशहरणं च नियतमनिष्टोदकं तर्कयामि ।

(द्वितीय अङ्क १० ६६)

आकर यह खबर देती है कि अभिमन्यु के वध से दुखी अर्जुन ने जयद्रथ का वध करने की प्रतिज्ञा की है। राजा को जयद्रथ की रक्षा का उपाय करना चाहिए। दुर्योधन उसके भय को शान्त करता है, तथा युद्ध के लिए प्रस्थान करता है।

तीसरे अङ्क के प्रवेशक में राक्षस-राक्षसी के द्वारा युद्धभूमि की भीषणता और द्रोण के वध की भूबना दी जाती है। इसी अङ्क में पितृवध के शोक से सन्तप्त क्रुद्ध अश्वत्थामा का प्रवेश होता है। कृपाचार्य अश्वत्थामा को सान्त्वना देते हैं। इधर कर्ण दुर्योधन को यह समझा देता है कि द्रोण ने स्वयं लड़ना छोड़ दिया था, और इसीलिए वे मारे गए। द्रोण अश्वत्थामा को समस्त पृथिवी का राजा बनाना चाहते थे और अब अश्वत्थामा के मारे जाने से वृद्ध ब्राह्मण द्रोण का शस्त्रग्रहण करना व्यर्थ है, यह सोचकर ही द्रोण ने दुःखी होकर शस्त्र त्याग किया था।^१ इसी बीच कृप और अश्वत्थामा दुर्योधन के पास आते हैं और अश्वत्थामा दुर्योधन से उसे सेनापति बना देने की कहता है, जिससे वह पिता की मृत्यु का बदला ले सके। पर दुर्योधन ने कर्ण को सेनापति बनने का वचन दे दिया है। अश्वत्थामा और अधिक क्रुद्ध होता है, कर्ण और अश्वत्थामा ने वाग्युद्ध होता है। अश्वत्थामा तब तक के लिए शस्त्र न उठाने की प्रतिज्ञा करता है जब तक कर्ण जीवित रहेगा। इसी बीच नेपथ्य से भीम की गर्वोक्ति सुनाई देती है कि दुःशासन उसके भुजपञ्जर में बाबद्ध हो गया है और वह उसका खून पीने ला रहा है, यदि कोई कोरव रसा कर सके तो करें।^२ दुःशासन की विपत्तिगत अवस्था को सुनकर अश्वत्थामा को यह चेतावनी दी जाती है कि उसे अपनी प्रतिज्ञा को छिड़ित नहीं करना चाहिए। अश्वत्थामा का इस बात का दुःख है कि वह दुःशासन की रक्षा नहीं कर पाता और देवता भी पाण्डवों के पक्षपाती हैं। (सर्वथा पाण्डवपक्षपातिनो देवाः)।

चतुर्थ अङ्क में सारथि युद्धमे आहत दुर्योधन को युद्धस्थल से बचा ले जाता है। होश में आने पर उसे दुःशासन के वध का पता चलता है। गुन्दरक

१. एवं किन्तव्याभिप्रायो 'अश्वत्थामा यथा पृथिवीराज्येऽभिषेक्य' इति तस्यभावाद् युद्धस्य मे अक्षयस्य कृष्ण शस्त्रमग्रमिति तथा कृतवान् ।

(तृतीय अङ्क ५०-१२१)

२. यस्योरःसधलशोणिनासवमहं पार्तुं प्रतिज्ञातवान्

सौज्यं मदभुजपञ्जरे निपतिनः संरक्षतां कीरवाः । (३.४०)

नामक दूत आकर उसे कर्ण के पुत्र के वध की सूचना देता है तथा बहुत लम्बे प्राकृत कपनोरकपन के द्वारा युद्धस्थल की गतिविधि से अवगत कराता है। दुर्योधन पुनः युद्धभूमि के लिए प्रस्थान करना चाहता है, किन्तु इसी बीच धृतराष्ट्र तथा गान्धारी आ जाते हैं। पंचम अङ्क में यही दृश्य चलता रहता है। धृतराष्ट्र और गान्धारी दुर्योधन को समझा-बुझाकर सन्धि करवाना चाहते हैं, किन्तु वह इसके लिए तैयार नहीं होता। इसी बीच कर्ण के निधन की सूचना मिलती है, और दुर्योधन लड़ने को जाने की तैयारी करता है। भीम और अर्जुन रणभूमि में दुर्योधन को न पाकर ईर्ष्ये हुए यही आ निश्चलते हैं। भीम धृतराष्ट्र तथा गान्धारी को प्रणाम करते समय कटूक्तियों का प्रयोग करता है।^१ दुर्योधन भीम को फटकारता है, और दोनों में वायुयुद्ध होता है। दुर्योधन भीम को दण्डयुद्ध के लिए ललकारता है, किन्तु अर्जुन रोक देता है, और इसी बीच युधिष्ठिर को आज्ञा आती है कि वह भीम और अर्जुन को मुला रहे हैं। यही अवस्थामा आता है, और दुर्योधन के साथ वापस समझौता कर लेता है।

छठे अङ्क में कृष्ण की इस बात का पता चलता है कि दुर्योधन तथा भीम का गदायुद्ध हो रहा है। इस युद्ध में भीम की विजय निश्चित है, अतः युधिष्ठिर राज्याभिषेक की तैयारियाँ करे और द्रौपदी अपने 'वेणीसंहार' की चुनौती में उत्सव मनाये। पर इसी बीच नाटकीय कथा-वस्तु एक बार धुमाव सेती है। दुर्योधन का एक मित्र राजस चावार्क मुनि का वेश धारण कर युधिष्ठिर के पास आता है। वह इस बात का बोल रखता है कि वह भीम और दुर्योधन का गदायुद्ध देखकर समन्तवक्त्र से आ रहा है, उसे इस बात का, दुःख है कि शरद ऋतु की प्रचण्ड धूप के कारण वह अर्जुन और दुर्योधन का गदायुद्ध पूरा न देख पाया।^२ युधिष्ठिर अर्जुन और दुर्योधन के गदायुद्ध की बात सुनकर चौंकाता है। प्रश्न करने पर पता चलता है कि गदायुद्ध में भीम मारा गया है। युधिष्ठिर और द्रौपदी शोकविष्ट हो जाते हैं, और मरने को तैयार होते हैं। इधर चावार्क वहाँ से चला जाता है। इसी बीच नेपथ्य

१. भूमिगतोपकीर्त्यः शीघ्रो दुःशासनसूत्रा ।

भट्टना सुयोधनस्वयोर्भीमोर्ध्वशिरमाच्छ्रति ॥ (५.८)

२. अप तु बलवत्तया शरदाग्रस्तथापर्वतमेकत्रोत्तम गदायुद्धमर्जुनमुयोधनयो-
रागनोर्द्ध्वि । (छठा अङ्क १० २७२)

में कोलाहल सुनाई पड़ता है। युधिष्ठिर इसे दुर्योधन का आगमन समझता है, और शस्त्र धारण करता है, द्रौपदी छिपने की चेष्टा करती है। धून से लयपथ शरीर वाला भीम मन्त्र पर आता है और द्रौपदी के बालों को बाँधने के लिए उसे पकड़ लेता है। युधिष्ठिर उसे दुर्योधन समझकर लड़ना चाहता है।^१ ठव वास्तविकता का पता चलता है कि वह दुर्योधन नहीं, भीम है। द्रौपदी प्रसन्नता से बेगी बाँधती है। वासुदेव और अर्जुन मन्त्र पर आते हैं और भरतवाक्य के साथ नाटक समाप्त हो जाता है।

संस्कृत के प्राचीन नाटकाचार्यों ने वेणीसंहार की कथावस्तु को उत्तम सङ्कादि की दृष्टि से विस्तरेपित किया है। अतः संक्षेप में यहाँ उनके मंत्र का संक्षेप कर देना अनावश्यक न होगा। वेणीसंहार नाटक की वस्तु का प्रधान कार्य द्रौपदी के बालों का संयमन (बाँधना) है। इस कार्य का बीज युधिष्ठिर का क्रोध है, जिसके बिना युद्ध-व्योदना नहीं हो सकती, क्योंकि द्रौपदी के वेणीसंहार का सम्पादन वही कर सकता है। प्रथम अङ्क में 'मन्यायस्तान्वाग्म' आदि पद्य (१.२३) के द्वारा नाटककार ने युधिष्ठिर के क्रोधरूप बीज का निक्षेप किया है। नाट्यशास्त्र में माटकीय कथावस्तु को पाँच सन्धियों में विभक्त किया जाता है- मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श तथा निर्वहण। वेणीसंहार के प्रथम अङ्क में मुखसन्धि है। प्रतिमुख सन्धि में युधिष्ठिर-क्रोधरूपी बीज विन्दु के रूप में फूलने लगता है, उसका उद्भेद होता है। द्वितीय अङ्क में सन्धि का विधान हुआ है, जहाँ भीष्म के वध की सूचना मिलती है, और कञ्चुकी की उक्ति के द्वारा नाटककार ने इस बात की सूचना करा दी है कि युधिष्ठिर शीघ्र ही दुर्योधन को युद्ध में मार डालेगा।^२ वेणीसंहार में गर्भसन्धि बहुत लम्बी चलती है, तीसरे, चौथे और पाँचवें तीनों अङ्कों में गर्भसन्धि ही है। नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में वेणीसंहार का गर्भसन्धिगत उदाहरणों को स्पष्ट रीति से नहीं समझाया गया है। दशरूपक में मैवल तोटार, सङ्गे, सञ्जम और आलोप इन्हीं चार गर्भों का उदाहरण मिलते हैं। अवमर्श तथा निर्वहण दोनों सन्धियाँ वेणीसंहार के छठे अङ्क में पाई जाती हैं। छठे अङ्क

१. दुरात्मने, भीमार्जुनशत्रो, दुर्योधनहतक ! (५० २१५)

२. सहभृत्यगणं सवान्धवं महामित्रं सगुप्तं सहानुबन्ध ।

स्वकेन निहन्ति संयुगे न चिरात् पाण्डुमुखाः दुर्योधनम् ॥ (२.५)

का आरम्भ ही युधिष्ठिर की सदेह-दशा को लेकर होता है, जो अवमर्श का संकेत करती है ।^१ चार्वाक वाली घटना इसी अवमर्श का अङ्ग है, और यह भीम के पहचाने जाने तक चलती है । जब कञ्चुकी भीम को पहचान लेता है, तो नाटकीय कथावस्तु निर्वहण की ओर बढ़ती है ।^२ इतना होने पर भी ऐसा प्रतीत होता है कि नाट्यशास्त्रियों को अपने भेदोपभेदों के उपयुक्त सभी उदाहरण वेणीसहार में नहीं मिल सके हैं । यही कारण है कि दशरूपक और साहित्यदर्पण में जितना जोर रत्नावली के उदाहरणों पर दिया गया है, उतना वेणीसहार पर नहीं । फिर भी रत्नावली के बाद इस दृष्टि से वेणीसहार का नाम लिया जा सकता है ।

नाटकीय सविधान की दृष्टि से देखने पर वेणीसहार की ठीक वही प्रशंसा नहीं मिल सकती, जो उसे प्राचीन विद्वानों ने वितरित की है । भट्टनारायण के वेणीसहार की कथा महाभारत की एक प्रमुख घटना—भीम-प्रतिज्ञा—से संबद्ध है, पर फिर भी नाटक में उसने समस्त महाभारत युद्ध का संकेत किया है । भास के बाद यह पहला नाटक है, जिसने महाभारत से अपना इतिवृत्त चुना है । नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों का पालन करने के कारण नाटककार ने वीररत्न-पूर्ण नाटक में भी प्रेम-व्यापार का चित्रण करना जरूरी समझा है, और दूसरे अङ्क में दुर्योधन तथा भानुमती के प्रेम व्यापार की योजना की है । भट्टनारायण की यह प्रणययोजना नाटकीय कथावस्तु के अनुपयुक्त है, और प्राचीन पण्डितों ने भी इसकी दोष घोषित किया है । युद्ध के लिए प्रस्तुत दुर्योधन को इस प्रकार के चित्र में उपयुक्त करना नाटकीय प्रभावोत्पादकता में बाधक होता है । तीसरे अङ्क का कर्ण और अश्वत्थामा का कथनोपकथन अत्यधिक मार्मिक होते हुए भी अनावश्यक जान पड़ता है, और कर्ण तथा अश्वत्थामा के सगढ़े के विषय में किसी नाटकीय संभावना का संकेत नहीं मिलता । अन्तिम अङ्क में चार्वाक राक्षस के द्वारा जिस वस्तु-योजना का प्रयोग किया गया है, वह ठीक

१. भीमेन त्रिपदाद्भ्येन रश्मिस्तत्त्वत्वावरोधे त्रये

सर्वे अविनिमदायं वयममी वाचा समारोहिताः ॥ (६.२)

२. महाराज, दिष्ट्या कर्षणे । अयं यन्त्रापुष्पाज्जीवमेव । शुयोधनश्रुतजरास्त्रीकृतशरीरो
दर्शक्यभ्यक्तिः अन्तमधुना सन्देहेन ॥ (६ अङ्क ५. ३१६)

नहीं है। साथ ही उसी अङ्क में फिर से भीम को दुर्योधन समझे जाने की योजना कर नाटककार ने उसी प्रक्रिया की पुनरावृत्ति की है। नाटककार के ये दोनों वस्तु-कौशल सफल नहीं हो सकते हैं।

वेणीसंहार में व्यापार बहुत है, किन्तु उसमें अन्विति का अभाव है। साथ ही उस व्यापार को नाटकीय ढङ्ग से नहीं सजाया गया है। समस्त महाभारत युद्ध को नाटक में वर्णित करना भी इसमें बाधक हुआ ॥ नाटक के मूल कार्य में ये सब व्यापार सहायक होते हुए भी एष कड़ी में अनुस्यूत नहीं जान पड़ते। वेणीसंहार के कुछ दृश्य सुन्दर और प्रभावोत्पादक हैं, किन्तु उनकी यह प्रभावोत्पादकता व्यक्त रूप में ही है, समग्र नाटक की प्रभावोत्पादकता में वे योग नहीं दे पाते। ऐसा प्रतीत होता है कि भट्टनारायण ने महाभारत की घटना को पयो-का-र्यो नाटक में अपना लिया है, उसने उसे नाटकीयता के उपयुक्त सचि में नहीं ढाला है। नाटकीय गत्यात्मकता के अभाव के कारण वेणीसंहार नाटक के रूप में सफल नहीं हो सका है, यद्यपि काव्य की दृष्टि से उसे निम्न कोटि का नहीं कहा जा सकता। नाटककार ने कहीं-कहीं व्यापार को भी ठेस पहुँचाई है। चौथे अङ्क में सुन्दरक का लम्बा वर्णन घटनाओं का केवल सन्नेत देता है, और उस अङ्क में नाटकीय व्यापार बहुत कम पाया जाता है। नाटक में व्यापार के द्वारा क्या को अग्रसर करना ठीक होता है, वर्णन के द्वारा नहीं। वर्णन के द्वारा क्या को अग्रसर करने की कहानी वाली शैली नाटकीय प्रभावोत्पादकता में बाधक होती है। वेणीसंहार में इस कहानी वाली शैली का प्रयोग दूसरे और छठे अङ्क में मिलता है, जो नाटक की गत्यात्मकता को रोकता है।

कथावस्तु की नाटकीय गत्यात्मकता के शिथिल होते हुए भी इसका चरित्रचित्रण सुन्दर बन पड़ा है। वेणीसंहार के पात्र यद्यपि तत्तत् स्वभाव के पात्रों के प्रतिनिधि-पात्र (टाइप) हैं, तथापि उनमें सजीवता पाई जाती है, नाटककार ने इन पात्रों को कहीं से बटोर कर बैसे ही नहीं ला रखा है। इतना होते हुए भी उदात्त भूमि तक केवल दो ही पात्रों का चरित्र-चित्रण पहुँच पाया है। युधिष्ठिर और कृष्ण दोनों का ही चरित्र नाटक के चित्रपट पर बड़े सूक्ष्म रूप में अंकित हुआ है, पर इतना होते हुए भी वह स्पृहणीय बन पड़ा है। युधिष्ठिर एक शान्त न्यायशील पात्र है, जो सावधानी के साथ अपने क्रोध को

दबाये रखता है, इसलिए कि लोग उसे न्याय के मार्ग का उत्खनन करने वाला न समझ लें। कृष्ण राजनीति में सिद्धहस्त हैं, और नाटक के सूत्र का सञ्चालन उन्हीं के हाथ में है। नाटककार ने अन्त में कृष्ण के मुख से 'तत्कथय महाराज, किमस्मात्पर समीहितं सम्पादयामि' कहलवा कर मन्त्रबन्ध, बेणीतहार और राज्यलाम का सारा श्रेय कृष्ण को दिया है। यद्यपि कृष्ण और युधिष्ठिर दोनों ही नाटक के केवल छठे अङ्क में ही मञ्च पर प्रविष्ट होते हैं, पर नाटक की कथावस्तु इन्हीं दोनों पात्रों को केन्द्र बनाकर घूमती जान पड़ती है। संभवतः यही कारण है, भारतीय नाट्यशास्त्र की पद्धति युधिष्ठिर को ही इस नाटक का नायक मानेगी। भीम और दुर्योधन इस नाटक के दो प्रमुख पात्र हैं, जिनका व्यापार मञ्च पर अधिक प्रदर्शित किया गया है। भीम रोष, स्फूर्ति और उत्साह का मूर्तरूप है। युधिष्ठिर के शब्दों में वह 'प्रियसाहस' है। भीम के चित्रण में, विशेषतः उसके रोषपूर्ण स्वभाव के प्रदर्शन तथा गर्वोक्तियों में, भट्टनारायण ने अपनी शैली की पटुता का पूरा परिचय दिया है। पर भीम का चरित्र किन्हीं 'अवियों' के कारण इतना मामिक न हो पाया है, उसमें कुछ दोष झा गये हैं। भीम का चरित्र असंयत, उच्छ्वल, स्पोन्मत्त और कुछ-कुछ असम्बन्धा दिखाई देता है। धृतराष्ट्र तथा गांधारी को प्रणाम करते समय भीम का यह स्वभाव इतना बढ़ा-बढ़ा दिखाई देता है कि दर्शकों को खटकने लगता है। सारे नाटक के प्रत्येक अङ्क में—दूसरे अङ्क के विषाण—भीम की गर्वोक्ति मञ्च पर या नेपथ्य से सुनाई देती है, और ये गर्वोक्तियाँ निःसन्देह नाटक में रौद्र रस की आनावरण-सृष्टि करने में सफल होती हैं। दुर्योधन का चरित्र भी भीम से किसी दशा में कम रोषपूर्ण नहीं है। दुर्योधन का यह रूप हमें पञ्चम अङ्क में मिलता है। दुर्योधन का चरित्र स्वार्थपूर्ण है। अश्वत्थामा के साथ किया गया दुर्योधन का व्यवहार दुर्योधन के चरित्र को नीचे गिरा देता है। इसके साथ ही द्वितीय अङ्क में दुर्योधन का जो रूप मिलता है, वह वीररस के आनावरण के उपयुक्त नहीं दिखाई देता। वहाँ दुर्योधन एक शृङ्गारी नायक के रूप में चित्रित किया गया है। यद्यपि नाटक में प्रणय-चित्र को उपस्थित करने की भावना ने नाटककार को प्रेरणा दी हो, तथापि उस समय, जब युद्ध में भीष्मादि का निधन हो रहा है, दुर्योधन का भानुमती के साथ इस प्रकार का प्रेमालाप करना अस्वाभाविक-सा जान पड़ता है। वैसे कुछ

विद्वानों ने भट्टनारायण के इस दोष को बचाने के लिए एक युक्ति दी है। उनका कहना है कि प्रणय-चित्र को स्वाभाविक मानते हुए भी भट्टनारायण ने अपने नाटक में उसे इसलिये समाविष्ट किया ॥ कि वह इस चित्र के द्वारा प्रतिनायक दुर्योधन के चारित्रिक घटन का सूचित करना चाहता है। पर यह झलील केवल छोपा-पोती करना भर है। नाटक के अन्य पुरुष पात्रों में कर्ण और अश्वत्थामा का चरित्र भी मार्मिक हैं, किन्तु उनका प्रदर्शन इतना थोड़ा है कि वह नाटकीय स्वाभाविकता को विकसित नहीं कर पाता। स्त्रीपात्रों में द्रौपदी और भानुमती प्रमुख हैं। द्रौपदी का रोष सुन्दर ढङ्ग से व्यञ्जित हुआ है, पर नाटक का बीज द्रौपदी का रोष नहीं जान पड़ता। द्रौपदी की बदला लेने की भावना नाटक का अवान्तर बीज दिखाई पड़ता है, प्रधान बीज नहीं। ऐसा जान पड़ता है, पाण्डव पत्नी के अपमान के लिए, या केवल उसकी प्रतिज्ञा को पूर्ण करने के लिए लड़ रहे हैं। यह दूसरी बात है कि फलरूप में द्रौपदी की इच्छा भी पूर्ण हो जाती है, पर नाटक की गतिविधि की देखते हुए 'वेणीसंहार' वाली घटना आनुपञ्जिक दिखाई पड़ती है। द्रौपदी का बदला लेने की भावना और कौरवों के प्रति रोष अत्यधिक तीव्र दिखाई पड़ता है।

वेणीसंहार के विषय में एक प्रश्न उपस्थित हो सकता है कि इसका नायक कौन है। दुर्योधन तो इस नाटक का प्रतिनायक स्पष्ट ही है, पर नायक भीम को माना जाय या युधिष्ठिर को। भारतीय परम्परा युधिष्ठिर को ही नायक मानती जान पड़ती है, स्वयं भट्टनारायण को भी यही अभीष्ट है। नाटककार ने भरतवाक्य का प्रयोग युधिष्ठिर से ही करवाया है।^१ संस्कृत नाटकों में भरतवाक्य का प्रयोग प्रायः नाटकादि का नायक ही करता है। हाथ ही आरम्भ में युधिष्ठिर की कोषाग्नि को बीजरूप में उपन्यस्त कर नाटककार ने इस बात को और अधिक पुष्ट कर दिया है। तीसरे, नाटक का फलभोक्ता युधिष्ठिर ही है। नाटक का नाम 'वेणीसंहार' है, किन्तु नाटक का प्रमुख फल द्रौपदी के केश का समयन न होकर शत्रु-संहार तथा राज्यप्राप्ति है। इस फल का भोक्ता भी युधिष्ठिर है। नवीन विद्वान् वेणीसंहार का नायक युधिष्ठिर को

१. अकुरुणमग्निः कार्यं जीव्याञ्जनः पुरुषायुर्थं भवतु अगवन्भक्तिर्दत्तं विना पुण्योत्तमे ।
ददिनमुवनो निदरन्-भुगुणेन विद्येवस्तिनतमुकभी भूयद्भूयः प्रमाप्तिमनन्दनः ॥

नहीं मानना चाहते। इसके दो कारण हैं 'वेणीसंहार' की घटना मूलतः द्रौपदी और भीम से संबद्ध है युधिष्ठिर से नहीं। वेणीसंहार के लिए दुर्योधन की जाँघों को तोड़कर उसके खून से रंगे हाथों द्रौपदी के बालों को संवारने की भीम की प्रतिज्ञा बीज दिखाई देती है। भीम इस प्रतिज्ञा को पूरी करने के लिए प्रथम अङ्क से लेकर छठे अङ्क तक सत्पर देखा जाता है। हर अङ्क में उसकी रोपपूर्ण गर्जना और प्रतिज्ञा की दुहराती हुई आवाज सुनाई देती है। यद्यपि दूसरे, तीसरे और चौथे अङ्क में भीम मञ्च पर नहीं आता, तथापि भीम की वतिविधि का पूरा परिचय दर्शकों को मिलता रहता है। दूसरे अङ्क में कञ्चुकी राजा की सूचना देता है कि भयङ्कर (भीम) बाण ने उसके रथ की इज्जा तोड़ डाली है।^१ तीसरे अङ्क में भीम की ही कानी नेपथ्य से सुनाई देती है कि वह दुःशासन का खून पीने जा रहा है, और चौथे अङ्क में भी भीम के पराक्रम का परिचय मुन्दरक की उक्तियों से मिलता है। द्रौपद होने हुए भी भीम का चरित्र सारे नाटक की जान दिखाई देता है। भीम को नायक मानने में हम भारतीय कसौटी नहीं अपना सकते। भीम धीरोदत्त कोटि का नायक है और नाटक का नायक धीरोदात्त होना चाहिए। साहित्यवर्णकार ने बताया है कि पमण्डी और शेखीबाज (विकल्पन) होना धीरोदत्त के लिए गुण है, किन्तु धीरोदात्त के लिए वह दोष है, उसे तो 'अविकल्पन'^२ होना चाहिए। युधिष्ठिर में धीरोदात्त के सभी लक्षण मिल जाते हैं। हमारे मत से वेणीसंहार का नायक युधिष्ठिर को ही मानना ठीक होगा। भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा भी यही है, और स्वयं भट्टनारायण की भी यही सम्मति है।

वेणीसंहार का प्रमुख रस वीर है, तथा शृङ्गार एवं रौद्र इसके अङ्ग-रस हैं। तीसरे अङ्क में राघव-रावली वान प्रवेशक के द्वारा नाटककार ने वीररस रम की भी योजना की है। नाटक का वातावरण गंभीर होने के कारण इसमें प्रणय-नाटकों के उपयुक्त हास्य की योजना नहीं पाई जाती, जो वहाँ विरूपक की सृष्टि के द्वारा निबद्ध की जाती है। भट्टनारायण ने भावी

१. भर्गव भीमैव भवता मरुता रथकेतनम् ।

पतिर्न किङ्किणीस्त्रागवद्वाक्रन्दमिव श्रितो ॥ (२.२४)

२. अविकल्पनः धनःवाननिगम्भीरो महासत्त्वः ।

शेषाक्रिगूढमानो धीरोदात्तो दृढव्रजः कथितः ॥ (सा० द० तृतीय परिच्छेद)

घटनाओं का संकेत देने के लिए पताकास्थानक और गण्ड जैसे नाटकीय संकेतो—ड्रेमेटिक आइरनी—का भी प्रयोग किया है। नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में वेणीसहार का वह स्थल 'ड्रेमेटिक आइरनी' के लिए विशेष प्रसिद्ध है, जहाँ दुर्योधन अपनी दोनों जाँघों को भानुमती के बैठने के उपयुक्त घोषित करता है, इसी बीच कञ्चुकी आकर कहता है कि उसे तोड़ डाला गया है। इस स्थल में दशक एकदम 'भग्न' का अन्वय 'ऊरुयुग्मम्' से लगा लेता है, और इस प्रकार दर्शक को दुर्योधन की जाँघों के टूटने की भावी घटना का संकेत मिल जाता है :—

राजा—तरिकमित्यनास्तीर्णं कठिनशिलातलमध्यास्ते देवी ।

लीलाञ्जुकस्य पद्मनाकुलितोज्ज्वलतं त्वद्दृष्टिहारि मम लोचनबान्धवस्य ।

अध्यासितुं तव चिरं जघनस्थलस्य पर्याप्तमेव करभोव ! समोऽयुग्मम् ॥ (१.१३)

(प्रविश्य पटालेपेण संप्रान्तः)

कञ्चुकी—देव, भग्न भग्नम् ।

राजा—केन ?

कञ्चुकी—भीमेन ।

राजा—कस्य ?

कञ्चुकी—भवतः ।

राजा—आः किं प्रलपसि ।

भानुमती—आर्य, किम् अनिष्टं मन्त्रयसे ।

राजा—धिवप्रलापिन्, वृद्धापसद, कोऽयमद्य ते ध्यामोहः । (द्वितीय अंक)

राजा—तो देवी इस बिना आसन के बटोर शिलातल पर क्यों बैठती हैं । तुम्हारे उस जघनस्थल के बैठने के लिए मेरी दोनों जाँघें (ऊरु युग्म) यथेष्ट हैं, जिसका घर्जन हवा के झोके के कारण हिल रहा है, और जो मेरी जाँघों के आकर्षण का केन्द्र बन रहा है ।

कञ्चुकी—देव, तोड़ डाला, तोड़ डाला ।

राजा—किसने ?

कञ्चुकी—भीम ने ।

राजा—किसका ?

कञ्चुकी—आपका ।

राजा—अरे ! क्या भवता है ।

चढ़ाव और छन्दों की लय के द्वारा और और रौद्र की ध्वज्जना पूरी तरह कराई गई है। इन दोनों के अतिरिक्त नाटक में कर्ण बातावरण की सृष्टि करने वाले भी कई स्थल हैं। आरम्भ में द्रौपदी की दशा, दूसरे अङ्क में भानु-मती का चित्र और छठे अङ्क में भीम के वध की झूठी खबर पाकर दुःखी युधिष्ठिर की अस्तव्यस्तता नाटक में कर्ण की मायिक योजना करती है। भट्टनारायण की काव्य कुशलता का परिचय आगे के कतिपय पद्यों से मिल सकता है।

भीम एवं दुर्योधन की उक्तियों में कई स्थानों पर वीर रस की अङ्गो व्यञ्जना हुई है। द्रौपदी इस बात से परेशान है कि सन्धि हो जाने पर उसकी बेनी खुली ही रहेगी। भीम उसे आश्वासन दिलाते हुए कहता है :—

सखद्विभुजधर्मितवङ्गदाभिधातसङ्गुणितोद्युगलस्य सुयोधनस्य ।

रथानावमदघनशोभितशोभपाणिहस्तसंयिष्यति कर्णास्तव रेधि भीमः । (१.२१)

‘हे देवि ! तुम निश्चिन्त रहो। यह भीम इस बात की प्रतिज्ञा करता है कि शीघ्र ही अपने दोनों हाथों से घुमाई हुई कठोर गदा की सोंट से दुर्योधन की दोनों जाँघों को तोड़कर उसके गाँठे चिकने खून से रंगे हाथों से तुम्हारे बालों को संबारेगा।’

भीम के क्रोध को देखकर द्रौपदी को इस बात का डर है कि कहीं भीम और अन्य पाण्डव भी बदला लेने की भावना के कारण युद्ध में अपने शरीर की उपेक्षा न कर डालें। भीम के द्योन्मत्त स्वभाव को यह सुनकर ठेस पहुँचती है, वह द्रौपदी को इस बात का विश्वास दिलाता है कि पाण्डव युद्धभूमि के भीषण समुद्र में पैठना खब जानते हैं—

अभ्योन्यासकालभिन्नद्विपरुधिरवत्तमांसमस्तिष्कपट्टे

भग्नानां स्पन्दनानामुपरिकृतपदभ्यासविश्रान्तपत्नी ।

स्फोतासुवपानगोष्ठोरसदशिवशिवान्तर्धनृत्यकजम्बे

सद्यमेकार्णवान्तःपथसि विचरितुं वण्डिताः पाण्डुपुत्राः ॥ (१.२७)

‘द्रौपदी ! चिन्ता करने की कोई बात नहीं। पाण्डव उस सद्यम रूपी समुद्र के गभीर जल के बीचोबीच विचरण करने में बड़े कुशल हैं, जिसमें एक दूसरे से टकराकर अहत हावियों के दधिर, बसा, मांस और मस्तिष्क का कीचड़ हो रहा है, और उस कीचड़ में मग्न रथों पर पर रलकर पदाति सेना लड़ रही

हो, जहाँ यथेष्ट रक्तपात्र से प्रसन्न होकर शब्द करती हुई अमञ्जल शृंगालियों के निल्लाने के तूर्यनाद की लय पर कबन्ध नाच रहे हों ।'

भीम की कटु दर्पोक्तियों को सुनकर दुर्योधन चुप नहीं रह पाता । दुर्योधन को जीते बिना ही भीम इतना दर्प करने लगा है । उसका आज्ञा से पाँवों पाण्डवों की; अर्जुन की, इस नीच भीम की, उस राजा की और उन दोनों (मकुल-सहदेव) की पत्नी द्रौपदी को - जो जुए में जीती हुई दासी थी - सब लोगों के सामने सभा में बाल पकड़कर बसोटा गया । यह अनिष्ट तो दुर्योधन ने किया था । यदि भीम को बदला लेने का धमण्ड है, तो उन राजाओं ने क्या बिगाड़ा था, जो युद्ध में मारे गये । भीम का दर्प तब थाना जा सकता है, जब वह दुर्योधन से बदला ले सके । अपने भुजदण्ड के अतिशय पराक्रम के कारण अहङ्कारपूर्ण दुर्योधन को जीते बिना ही इतना धमण्ड ?

हृष्टा केरोषु भार्या तब तव च पशोस्तस्य राक्षस्तपोर्वा

प्रत्यक्ष भूपतीनां मम भुवनपतेराक्षया द्यूतदासी ।

अस्मिन्नेरानुषण्णे वद किमपकृतं तेहता ये मरेन्दा

बाह्योर्वीर्यातिसारद्विषण्णमृहमदं मामाजित्वैव दर्पः ॥ (५.३०)

क्षत्रिय के द्वारा अपमानित पिता के वध से परशुराम के समान क्रुद्ध अश्वत्थामा की निम्नलिखित उक्ति में अपमानजनित रोष तथा वीरता की ऊष्मा का मञ्छा परिपाक पाया जाता है—

देशः सोऽयमरातिगोणितजलैर्यस्थिन् हृदाः पूरितः

क्षत्रादेव तयाविधः परिभवस्तातस्य केऽग्रहः ।

ताम्येकाहितगस्त्रधस्मरणुलुप्यस्त्राणि भास्वन्ति मे

यद्रामेण कृतं तदेव कुस्ते द्रौणापनिः श्लोपनः ॥ (३.३९)

'यह वही देश है, जहाँ परशुराम ने तालावों को शत्रुओं के रक्त से भर दिया था । परशुराम के पिता की भाँति मेरे पिता का अपमान भी क्षत्रिय जाति ने ही किया है । परशुराम के जैसे ही शत्रुओं का बलन करने में समर्थ जाग्रत्यमान कस्त्र मेरे पास भी है । क्रुद्ध परशुराम ने जो कुछ किया, ठीक वही आज क्रुद्ध अश्वत्थामा (द्रोण का पुत्र) करने जा रहा है ।'

भारतीय अस्तिकुत्तरिकों ने अश्वत्थामा की इस उक्ति को 'क्षत्रवृत्तिकूलवर्णना के दोष-प्रकरण में उदाहृत किया है । उनके मत में यहाँ अश्वत्थामा की उक्ति

में विकट समानता होनी चाहिए थी, ताकि वह अवस्थामा के रोष की व्यञ्जना कर पाती ।^१ जब कि उपर्युद्धृत पद्य की शैली बौद्धी रीति नहीं बन पाई है । आलङ्कारिकों का मत ठीक है । बनेकों स्थलों पर विकटसमासबन्ध के प्रति अभिप्राय दिखाते हुए भी, इस आवश्यक स्थल पर उसका प्रयोग न करना कवि की कमजोरी है ।

द्वितीय अङ्क की दो-तीन मृङ्गारो उक्तियाँ सरस हैं :—

प्रेमावदस्तिमितनयनापीपमानागमशोभं

लज्जायोनावबिभ्रदकयं मन्दमन्दस्मितं वा ।

वक्त्रेन्दुं ते नियममुपितालककायायदं वा

पातु वाञ्छा परजसुलभं किं न दुर्घोषनस्य ॥ (२.१८)

'हे प्रिये ! प्रेम से परिपूर्ण निश्चल नेत्रों के द्वारा जिसने कमल की शोभा की पी लिया है (जिसने कमलों को नेत्रों से भीत लिया है), लज्जा के कारण जिस मुख से स्पष्ट वचन नहीं निकल रहे हैं, और मन्द-मन्द मुस्कुराहट प्रकट हो रही है, ऐसे तुम्हारे मुखस्पी चन्द्रमा की—जिसके अधर का लासारास व्रत के कारण लुप्त हो गया है—पीने की (चुम्बन करने की) इच्छा क्या दुर्घोषन को न होगी ?'

मट्टनारायण का प्रकृति के प्रति विशेष मोह नहीं है, किन्तु नाटक में कुछ प्रकृति-चित्र देखे जा सकते हैं । प्रातःकाल अमरियो के साथ कामलिनी के कोश को छोड़ते हुए पराग से लिप्त घोरि ऐसे प्रतीत होते हैं, जैसे मूर्त की किरणों के द्वारा स्पर्श किए हुए ईषत् अङ्गरामयुक्त राजा अपनी रानियों के साथ शय्या का त्याग कर रहे हों ।^२ द्वितीय अङ्क के क्षमावात का वर्णन उसी घण्टता और गम्भीरता का वातावरण उपस्थित करने में पूर्ण सफल है । प्रकृति के कठोर रूप का यह चित्र सफल बन पड़ा है ।^३ दीर्घसमासता और विकट-वर्णन इस चित्र के रङ्ग को और गहरा बना देते हैं—

१. अत्र हि विकटवर्णनं दीर्घसमासत्वं चोजिनम् । (काव्यप्रकाश १० २११)

२. उन्माराग्मप्रविनदलोपान्नालप्रविष्टे हस्तेर्मनोनुपतय इव सख्यमाना विमुक्ताः ।

श्रीभिः सार्धं वनपरिमलसोकलक्ष्याह्वयाना मुञ्चन्त्येते विकचननिनीपर्मशय्या द्विकपाः ।

दिक्षु ध्यूढीधिपाङ्गस्तुणजटिलचलत्पांशुदण्डोन्तरिले
झांकारी शर्कराब्जः पयिषु विटपिनीं स्कन्धकोपैः सधूमः ॥

प्रासादानां निकुञ्जेष्वभिनवजलदोद्गारगम्भीरघोर-

श्चण्डारम्भः समीरो वहति परिदिशां भोह किं सम्भ्रमेण ॥ (२.१६)

‘भोह, डरने की कोई आवश्यकता नहीं। यह तेज झझावात चारों दिशाओं में बह रहा है। तूफान की तेजी के कारण पेड़ों की शाखाएँ हघर-हघर विक्षिप्त हो गई हैं, उड़े हुए तिनके और घूल के साथ उसने आकाश में चक्र की सृष्टि कर दी है। तेज चलने के कारण यह झां-झां ऐसा शब्द कर रहा है, और इसके साथ छोटी-छोटी कड़कियाँ उड़कर आ रही हैं। पेड़ों के साथ सघर्ष करने के कारण यह घुआं-सा हो गया है, और प्रासादों के निकुञ्जों में नये बादल के समान गम्भीर गर्जना कर रहा है।’

भट्टनारायण का दार्शनिक पाण्डित्य बताने के लिए पण्डितो ने प्रायः इस पद्य का संकेत किया है—

आत्मारामा विहितरतयो निर्विकल्पे समाधौ

ज्ञानोद्भेकाद्विघटिततमोघ्नययः सत्त्वनिष्ठाः ।

यं वीक्षन्ते कमपि तमसां ज्योतियां वा परस्तात्

तं मोहाग्नयः कथमयमनुं वेत्तु देवं पुराणम् । (१.२६)

‘आत्मा में रमण करने वाले, तमोगुण रहित सत्त्वगुण से सम्पन्न योगी, जिन परमपुरुषरूप कृष्ण का साक्षात्कार निर्विकल्प समाधि में इसलिए किया करते हैं कि उनका परमपुरुष के प्रति प्रेम हो गया है और ज्ञान का उदय हो गया है; उन अन्धकार तथा प्रकाश से परे स्थित पुराण पुरुष परमात्मरूप कृष्ण को मोह के अज्ञान से अन्धा दुर्योधन कैसे जान सकता है?’

भट्टनारायण की गोबी शैली का खास उदाहरण निम्नलिखित है—

मग्न्यायस्तार्णधाग्भः-प्लुतकुहर-चलन्मन्दरध्वानघोरः

कोणाघातेषु गर्जत्प्रलयघनघटान्योन्यसंघट्टचण्डः ।

कृष्णाम्रोधाप्रद्रुतः क्रुद्धकुलनिषनोत्पातनिर्घातवातः

केनास्मत्सिंहनादप्रतिरसितसखो दुन्दभिस्ताडितोऽग्रम् ॥ (१. २२)

‘यह हमारे सिंहनाद के समान आवाज वाला दुन्दुभि किसने बजाया है। इसका घोर तथा गंभीर शब्द मंथन के समय चञ्चल तथा क्षुब्ध समुद्र-जल से

छिद्रों (गुफाओं) के भरने से शब्द करते हुए मंदराचल के गंभीर गर्जन के सदृश है, और एक जब साथ सँकटों ढक्काएँ तथा हजारों भेगियाँ बजाई जाती हैं, तो ऐसी प्रखण्ड आवाज पैदा होती है, जैसे गरजते हुए प्रलयकालीन मेघ परस्पर टकरा रहे हों। यह रणदुन्दुभि कोरवों के प्रति उत्पन्न द्रौपदी के क्रोध का व्यक्त है, और कुरुकुल के भावी विनाश का उत्पातमूचक प्रलयकालीन झझावात है।

वेणीसंहार में औरसेनी तथा भागधी इन दो प्राकृतों का प्रयोग हुआ है। भागधी का प्रयोग केवल तृतीय अंक के विष्कम्भक में पाया जाता है, जहाँ राजस राजसी पागधी प्राकृत में बोलते हैं। प्रिल के मतानुसार यह भागधी न होकर अर्धभागधी है, क्योंकि वहाँ 'श' के स्थान पर 'ख' पाया जाता है, तथा कर्ता के स्थान में 'ए' के स्थान पर 'ओ' 'अ' पाया जाता है। डॉ० कीच के मतानुसार राजसी की भाषा भागधी ही है, और प्रिल के द्वारा बत ई गई विशेषताओं का कारण हस्तलिखित प्रतियों के लेखकों का संभावित परिवर्तन जान पड़ता है। भट्टनारायण ने विविध छन्दों का प्रयोग किया है; जिनमें प्रमुख वसन्ततिलका (३९), शार्दूल-विम्रीहित (३२), तिलहरिणी (३५), और सगंधरा (२०) हैं।

भट्टनारायण के विषय में हम डॉ० डी के साथ यही कह सकते हैं:—

'यह कहा जा सकता है कि यद्यपि भट्टनारायण की कृति निम्न कोटि का नाटक है, तथापि उसके नाटक में सुन्दर कविता विद्यमान है, किंतु कविता में भी, ठीक नाटक की ही तरह, भट्टनारायण की सशक्त कृति को विजय बनाने वाला तब यह है कि उसकी शैली अत्यधिक कृत्रिम तथा अलंकृत होना उदात्त काव्य या नाटक से भेद नहीं खाता।'

विशाखदत्त

भट्टनारायण के वेणीसहार में नाटक का जो तथाकथित शास्त्रीय वातावरण देखा जाता है, ठीक उसका उलटा रूप लेकर विशाखदत्त का मुद्राराक्षस आता है। सम्भवतः जिन दिनों एक ओर पण्डित लोग नाटक को दृश्यकव्य की परम्परा से हटाकर श्रव्यकाव्य के समीप ले जा रहे थे, तथा भरत के नियमों का पालन करना भर दृश्यकव्य के लिए यथेष्ट समझते थे, कुछ लोग दृश्यकव्य को वास्तविक रूप देना चाहते थे, जो यथार्थ अधिक हो, जिसमें वीर रस का कल्पित आदर्शात्मक यटाटोप, या मृङ्गार का रोमानी नन्दनकानन भले ही न हो, पर जीवन के गुरु गम्भीर कठोर दार्शनिक पहलू का विचार हो। विशाखदत्त ने एक ओर कालिदास या शूद्रक (?) की परम्परा का अनुसरण करते हुए नाटक के दृश्यकव्यरस को भट्टनारायण की तरह क्षुण्ण नहीं किया, और न भट्टनारायण की कृत्रिम शैली के अकाण्ड ताण्डव की ओर ही सदा ध्यान रखा, साथ ही दूसरी ओर उसने कालिदास और शूद्रक (?) की प्रणयकथा के राजमार्ग को छोड़कर राजनीति की उतार चढ़ाव वाली कुटिल पद्धति को अपनी 'सिंह ठवनि' का आदर्श बनाया। शूद्रक (?) ने भी राजनीति को अपनाया है, पर उसकी राजनीति बुद्धि का खेल इतना नहीं है। शूद्रक (?) का मृच्छकटिक मूलतः रोमानी वातावरण का ही नाटक है। कालिदास के नाटक और मृच्छकटिक दोनों में भावपक्ष के बिना अधिक है, जब कि विशाखदत्त की दृष्टि विचार-पक्ष की गम्भीरता से संचलित है। सम्भवतः यह भी उन कारणों में एक है, जिसके कारण विशाखदत्त को आज का आलोचक अधिक सम्मान देगा। पर इतना ही नहीं, विशाखदत्त की कृति का सबसे बड़ा महत्व तो इसमें है कि उसने हर कदम पर इस बात को ध्यान में रखा है कि वह दृश्यकव्य की रचना कर रहा है, श्रव्य काव्य की नहीं; और अपनी गम्भीर प्रभावप्रभावता को नाटकीय योजना के द्वारा उत्पन्न करना चाहता है, महज कवित्व या वैदग्ध्य भङ्गीभणिति या अनुप्रास और वर्णाङ्गुर की पद-घटा के द्वारा नहीं। कुछ विद्वानों के मत से दृश्यकव्य की कघोड़ी पर संस्कृत नाटकों की परख करते समय आलोचक का शिष्ट सबसे पहले मुद्राराक्षस की जड़गुली पकड़ लेगा।

विशाखदत्त भी संस्कृत कवियों के संबंध में प्रसिद्ध इस नियम के अन्तर्गत आ जाते हैं कि संस्कृत कवियों की तिथि और जीवन के विषय में हम कुछ नहीं जानते। विशाखदत्त इस नियम के कतिपय अपवादरूप व्यक्तित्वों की श्रेणी में नहीं बैठ सके हैं। इनके विषय में जो कुछ पता चलता है, उसका एकमात्र साधन मुद्राराक्षस की प्रस्तावना है, अन्य कुछ नहीं, और वह इतनी संक्षिप्त है कि हमें केवल इतना ही पता चलता है कि विशाखदत्त के पिता का नाम 'महाराज पृथु' (या नाटक की कुछ प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर 'महाराज भास्करदत्त') था, तथा उनके पिता का नाम 'मामन्व बटेश्वरदत्त'।^१ पर ये कहाँ के सामन्त थे, किस राजा या सम्राट के अधीन थे, इसका कोई निश्चय नहीं हो पाता। साथ ही स्वयं अपने नाम के साथ महाराज आदि उपाधि न लगाने से यह भी प्रश्न उपस्थित हो सकता है कि क्या ये सामान्य न थे? पर इसका समाधान एक उद्गम से हो सकता है। सम्भवतः कवि विशाखदत्त की कृति पिता पृथु के विद्यमान होते हुए लिखी गई थी, नहीं तो संस्कृत परम्परा के नाटकों में सूत्रधार के मुँह से अपने नाम के साथ महाराज कहलवाना कोई गर्वोक्ति न थी। यह भी अनुमान अनुचित न होगा कि विशाखदत्त अपने पिता का आश्रय किसी राजा यहाँ सम्राट के संचालन में रहे हों तथा उन्हें राजनीति का पूर्ण व्यावहारिक ज्ञान रहा हो, जैसा की उनके नाटक में प्रतिपक्ष पर लक्षित होता है। सम्भवतः विशाखदत्त ने भी राजनीति की शतरंज के कई खेल खेले हों, और गुप्तचर के सूत्रों से किलेबन्दी कर शत्रु को शंभेकर मात कर देने का उन्हें प्रायोगिक ज्ञान रहा हो। पर यदि ऐसा है, तो वे किस राजा के सामन्त थे, यह प्रश्न उठना संभव है, और इस प्रश्न का उत्तर देना कठिन है। कुछ विद्वानों का अनुमान है कि नाटक के भरतवाक्य से 'पाविष्व-वन्द्युत्त' के स्थान पर कई हस्तलेखों में 'पाविष्वो दन्तिवर्मा' भी पाठ मिलता है। इस नाम का एक राजा ७ वीं शती में पल्लववंश में हुआ। श्री रामस्वामी ने इसीके साथ विशाखदत्त का सम्बन्ध जोड़ा है। पर पल्लववंशी राजा कट्टरसैव थे, और यह बात भरतवाक्य में राजा को विष्णु का अवतार मानने की कल्पना से ठीक नहीं बैठ पाती। हमारा एक अनुमान है कि विशाखदत्त दक्षिण या मध्य-

१. 'अथ मामन्वबटेश्वरदत्तपौत्रस्य महाराजवदमात्रपृथुपुत्रोः कवेरिगोपदत्तस्य दन्तिमुद्राराक्षसं नाम नाटकं नाटयितव्यमिति । (मुद्राराक्षस, प्रथम अङ्क पृ० ७)

देश के न होकर बङ्गाल के निवासी थे, और उस समय उत्पन्न हुए थे, जब एक ओर हर्ष का ज्वलन्त प्रजापद बढ रहा था, और गुप्त-साम्राज्य का प्रकाश प्रभातवानाहत दीपशिखा की तरह बूझने का बाट देख रहा था। ऐसा प्रतीत होता है कि हर्ष, भट्टनारायण और विशाखदत्त तीनों कुछ ही वर्षों के हेरफेर में हुए हैं। इन सभी का काल सातवीं सदी रहा है। यदि विशाखदत्त की रचना हर्ष के प्रताप-काल की न रही हो, तो उस काल की अवश्य है, जब हर्ष का पतन हो चुका हो, और कवि बङ्गाल के उत्कालीन राजा की प्रभुशक्ति के साथ मन्त्रशक्ति की मुहूर्त मिति स्थापित कर हिमालय से दक्षिण समुद्र तक एकच्छन्न साम्राज्य स्थापित करने का प्रोत्साहन दे रहा हो।^१ यह हो सकता है कि विशाखदत्त की मन्त्रशक्ति का समुचित उपयोग न हुआ हो, राजा की प्रभुशक्ति पर ही पूरा भरोसा हो, और विशाखदत्त ने मन्त्रशक्ति की व्यावहारिक महत्ता पर जोर देने का नाटकीय प्रयोग किया हो। कुछ भी हो, अनुमान-परम्परा को इससे अधिक आगे बढ़ाना खतरे से खाली नहीं।

विद्वानों ने मुद्राराक्षसकार की तिथि के विषय में एक अंत साक्ष्य की ओर ध्यान दिलाया है। याकोबी के मतानुसार मुद्राराक्षस की प्रस्तावना में एक चन्द्रग्रहण का संकेत मिलता है, जो केवल इसलिए नहीं हो पाता कि चन्द्र के साथ बुध ग्रह की स्थिति के कारण ग्रहणयोग ठीक नहीं बैठता।^२ याकोबी के मतानुसार यह तिथि २ दिसम्बर ८६० ई० थी और याकोबी ने इस आधार पर इस नाटक को नवा सदी के उत्तरार्ध का माना है। डॉ० काशीप्रसाद जायसवाल नाटक के भरतवाक्य में संकेतित 'चन्द्रगुप्त' पद के आधार पर नाटक की रचना चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के ही काल की मानते हैं। डॉ० कीय किसी निश्चित निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाये हैं, पर वे इतना संकेत करते हैं कि नाटक नवीं सदी से पूर्व का है। यही मत दासगुप्ता का है। इधर कुछ लोगों ने फिर

१. आशीर्लेन्द्राच्छिन्नः स्वस्तिवसुधुनीश्रीकरासारशीज—

दातीरान्नैकरागस्तुस्तिमगिरुचो दक्षिणस्यार्षवस्य ।

आगत्यागस्य भीमप्रगतनृपसतैः स्रवदेव क्रियन्तां

चूडारत्नांशुगर्भास्तव चरणयुगस्यांगुगीरन्मयागाः ॥ (२. १९)

२. कूरग्रहः ॥ केतुदचन्द्रमसं पूर्णमण्डलमिदानीम् ।

अभिमनितुमिच्छति नलाद्रत्नत्वेन प्रभुप्रयोगः ॥ (१. ६)

डॉ० जायसवाल के मत को दुहराना आरंभ किया है। इन लोगो की धात दलीलें ये हैं—

(१) विशाखदत्त की शैली छठी सदी के बाद की नहीं है।

(२) विशाखदत्त ने भरतवाक्य में जिस आसेतुहिमाचल साम्राज्य की कल्पना की है, वह गुप्तों के ही समय था। अतः नाटक की राजनीतिक कल्पना चौथी पाँचवी सदी की ही परिस्थिति का चित्र है। विशाखदत्त चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के युग में रहे हैं।

(३) यदि विशाखदत्त वाण के बाद में या समसामयिक में तो दोनों को एक दूसरे का पता क्यों नहीं था।

ये तीनों दलीलें ठोस नहीं जान पड़ती। विशाखदत्त की शैली निश्चित रूप से कालिदासोत्तर काल की शैली है, कालिदास ॥ दस-बीस वर्ष बाद की ही नहीं, लगभग दो सदी बाद की। कोई भी पाठक ध्यान से पढ़ने पर इस निर्णय पर पहुँच सकता है कि विशाखदत्त की शैली भारवि के भी बाद की है। सम्भवतः कवि भारवि के काव्य में प्रयुक्त राजनीति सम्बन्धी पाण्डित्य भी प्रभावित हुआ है। मैं यह नहीं कहता कि विशाखदत्त में प्रसादशक्ति वाले पद्य नहीं हैं पर यह नहीं भूलना होगा कि मुद्राराक्षस में ऐसे अनेकों पद्य हैं, जो हर्षोत्तर काल की या उसके आसपास की कृत्रिम शैली का प्रचुर प्रभाव व्यक्त करते हैं। विशाखदत्त राजनीति की पारिभाषिक पदावली, न्याय के अनुमान सम्बन्धी पारिभाषिक शब्दों और समासान्त पदों का जो प्रयोग करते हैं, वे उनके कालिदास का समसामयिक होने में बाधक हैं। समय में नहीं आता, विशाखदत्त के इन पद्यों से विद्वान् क्यों आँखें मूँद लेते हैं। यह दूसरी बात है कि भावपथ में न बहने के कारण, साथ ही कलापक्ष का व्यर्थ निर्यग्ध ॥ होने के कारण विशाखदत्त की शैली की एक ऐसी विशेषता है कि वह विषय के अनुरूप बदलती है, साथ ही 'मैटर-आव् फेक्ट' अधिक है। इस शैलीगत गुण के कारण ही विद्वान् सन्-ह में पढ़ जाते हैं। पर विशाखदत्त में गोड़ी रीति का प्रयोग कम नहीं हुआ है यह ध्यान में रखने की बात है। दूसरी दलील आसेतु-हिमाचल साम्राज्य की कल्पना से सम्बद्ध है। आसेतुहिमाचल साम्राज्य का आदर्श गुप्त साम्राज्य के ज्वलन्तयुग का ही नहीं, बारहवीं सदी के छोटे सामन्तों तक का भी रहा है। सोलहवीं सदी तक में राजा सांगा का ऐसा ही आदर्श था। साथ ही गिरती दणा वाला राज्य भी महान् आदर्श को लेकर

चलता है। भरतवाक्य के अर्थ को अक्षरशः लेना ठीक नहीं जान पड़ता। तीसरी दलील भी निस्तार है। बाण को तो भारवि तक का पता न था, जो उससे पूर्व हो चुका था और यदि उसे भारवि का पता भी हो तो उसे अपने काव्य की प्रस्तावना में सङ्केत करने लायक व्यक्तित्व न समझा हो। जहाँ तक विशाखदत्त का प्रश्न है, हमने जिस तिथि (६००—७००) का अनुमान किया है, उसके अनुसार भी समसामयिक होने के कारण विशाखदत्त का नाम प्रसिद्ध न हुआ हो। दूसरे बाण के पास कोई प्रसङ्ग भी न था, जहाँ वह विशाखदत्त का सङ्केत कर पाता। ठीक यही बात विशाखदत्त के विषय में कही जा सकती है। इन पंक्तियों के लेखक का पूरा विश्वास है कि विशाखदत्त को बाण का अवश्य पता था, चाहे वह समसामयिक हो पूर्ववर्ती, पर विशाखदत्त के नाटक में उसके उल्लेख करने का प्रयोजन? सकेत के लिए कितने प्रसङ्ग का होना भी तो जरूरी है। इन दलीलों में कोई सार नहीं है। यह निश्चित है कि विशाखदत्त हर्ष के बाद, किन्तु कुछ ही दिनों बाद रहे हैं, सम्भवतः उन्होंने अपने आरम्भिक जीवन में हर्ष के साम्राज्य का स्वर्णिम युग देखा हो, वे एक पार फिर उसी साम्राज्य को अपने आध्यदाता के द्वारा स्थापित किया हुआ देखा चाहते हों।

विशाखदत्त की केवल एक ही कृति—मुद्राराक्षस—हमें उपलब्ध है, पर विशाखदत्त के नाम से एक दूसरे नाटक का भी पता चलता है—देवीचन्द्रगुप्तम्। देवीचन्द्रगुप्तम् का उल्लेख रामचन्द्र-गुणचन्द्र-कृत नाट्यदर्पण में मिलता है, जहाँ विशाखदत्त के इस नाटक के पाँचवें अङ्क से एक प्राकृत गायिका उद्धृत की गई है। देवीचन्द्रगुप्तम् शृङ्गाररस परक नाटक था, तथा इसमें चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य और ध्रुव-स्वामिनी के प्रणय की, रामगुप्त एवं शकराज के वध की कथा रही होगी, जिसे प्रसाद जी ने अपने हिन्दी नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' का भी आधार बनाया है। विशाखदत्त

१. यह प्राकृत गायिका निम्नलिखित है :—

एसो स्रग्भरसत्त्वप्यणासिआसेसनेरितिमिरोहो ।

गिअविहवण चन्दो गगर्ण गहलंविगो विसइ ॥

(एष सितकरसार्यप्रण शिताशेषवैरितिमिरीषः ।

निजविभवकन चन्द्रो गगर्ण गहलवितो विशति ॥)

दानजल से युक्त, घलवान् मस्त जङ्गली हाथी को जङ्गीर में बाँध लेता है ।^१

मुद्राराक्षस की सारी लडाईं चाणक्य जैसे कुशल महावत और राक्षस जैसे स्वच्छन्द वन्यगज की लडाईं हैं । एक राक्षस को अपनी मुट्ठी में बाँधना चाहता है, दूसरा उनकी चालों में नहीं फँसना चाहता । पर चाणक्य इतना कुशल है कि वह अनेकों वृष्णाच्छादित गर्तों को खोदकर राजनीति की कृत्रिम हथिनी को उस मस्त हाथी को फँसाने का साधन बनाता है, और लाख दबने की कोशिश करने पर भी एक दिन वह इन गर्तों में से एक में आ ही गिरता है, चाणक्य की 'गुणवती' नीतिरञ्जु उसे बाँध ही लेती हैं । दूसरे अङ्क में ही राक्षस की वे कशिशें क्रियाशील देखी जाती हैं, जिनके द्वारा वह चाणक्य के जाल से बचता चाहता है, इतना ही नहीं, वह उलटे चाणक्य पर मुक्त-क्षिप कर आक्रमण करने की तैयारी में है ।

द्वितीय अङ्क में राक्षस की राजनीति-विस्तारदत्ता सामने आती है । वह भी राजनीति के खेल में कच्चा नहीं है, चाहे चाणक्य उसमें बीस भले ही साक्षित हो गया हो । राक्षस का गुप्तचर—जो सँवरे के वेप में पाट-लिपुत्र से आया है—मन्त्र पर प्रविष्ट होता है, और राक्षस से मिलना चाहता है । इसी अङ्क में राक्षस की बतचीत से पता चलता है कि चन्द्रगुप्त की मारवाने की उसकी समस्त योजनायें चाणक्य ने असफल कर दी हैं । उसके सारे गुप्तचर, जो चन्द्रगुप्त को मारने के लिए नियुक्त किये थे, स्वयं मौत के शिकार बन गये हैं । अब उसे केवल एक ही उपाय सूझता है कि किसी तरह चन्द्रगुप्त और चाणक्य में भेद करा दे । वह चन्द्रगुप्त के वंशान्तियों को, जो उसी के गुप्तचर हैं, चन्द्रगुप्त को जीवित दिलाने वाले प्रशस्ति पाठ सुनाने को कहला भेजता है, और उमें इस बात का पूरा विश्वास है कि अब वह समय आ गया है, जब चन्द्रगुप्त और चाणक्य दोनों में मजे से भेद हो सकता है, क्योंकि चन्द्रगुप्त राज्यप्राप्ति के कारण सुखी है, और अपनी प्रतिज्ञा पूर्ण होने के कारण घमण्ड में खुर हो रहा है।^२

१. स्वच्छन्दमेऽन्तरमुज्ज्वलदानशक्तिमुत्प्रेक्षित्वा बलमदेन विगाहमानम् ।

मुद्रया निगृह्य वृषलस्य कृते क्रियायाम् रण्यकं गर्जयित्वा प्रगुणीकरोमि ॥ (१. २७)

२. मौर्यैस्तेऽस्मि सर्वंभूयन्मुद्रामाचारको वर्तन्ते

चाणक्योऽपि मद्राक्षवादयममुद्राजिनि जानस्मयः ।

राम्यप्राप्तिरुत्थार्थमेकमपरं तीर्णप्रतिज्ञार्थं

मौर्यार्द्रावृत्तवृत्तयैव निवर्तन् लब्धान्तरा भोत्सवति ॥ (२. २३)

पर चाणक्य कोई कच्चा खिलाड़ी नहीं है। उसने राक्षस की चाल को पहले ही समझ लिया है कि अब वह किस मोहरे को चलना चाहता है, और राक्षस की चाल के पहले ही वह मजबूत किलेबन्दी कर लेता है ऐसी किलेबन्दी कि राक्षस समझता रहे कि जीत उसी की हो रही है, पर उसे आगे बढ़ने पर उसे पता चले कि शतरंज के बादशाह को शं देना टेढ़ी खीर है, और उल्टे समे छुद ही मात्र खानी पड़े। तीसरा अङ्क चाणक्य की इसी मंत्रशक्ति का परिचय देता है। वह स्वयं चन्द्रगुप्त को समझा देता कि वह चाणक्य से इस तरह व्यवहार करे, जैसे दोनों में अनघन हो गई है। चाणक्य पाटलिपुत्र में कौमुदीमहोत्सव को मनाने की मनाही कर देता है। उसे इस बात की शङ्का है कि कभी कौमुदीमहोत्सव के कारण प्रमत्त पुण्यपुर पर राक्षस और मलयकेतु की सेना आक्रमण न कर दे। चन्द्रगुप्त इस मनाही से नाराज होने का रूपक रखता है, और चाणक्य को इसका कारण जानने की बुलाता है। बात-चीत में दोनों क्रोध को प्रज्वलित करते हैं। चाणक्य का क्रोध का अभिनय इतना स्वभाव-भाषिक होता है कि चन्द्रगुप्त को इस बात का डर हो जाता है कि कहीं आचार्य सबमुच क्रुद्ध नहीं हो गये हैं।^१ इधर वार्तालिक इस मौके को पाकर चन्द्रगुप्त को उत्तेजित करने वाले प्रशस्ति-पाठ का प्रयोग करते हैं। सब लोग यही समझ बैठते हैं कि दोनों में झगडा हो गया है और राजा ने शासन की बागडोर हाथ में संभाल ली है। पर यह भी चाणक्य की एक चाल है। तृतीय अङ्क में चाणक्य की कूटनीति-कुशलता अपने गम्भीरतम रूप में व्यक्त होती है।

चतुर्थ अङ्क में राक्षस का पञ्चभेदन होने लगता है। भागुरायण, जो पुण्यपुर से भागकर मलयकेतु के पास आ गया है, उसे यह समझा देता है कि राक्षस का च्छा भानु चन्द्रगुप्त नहीं, चाणक्य है। यदि चाणक्य का कांटा मार्ग से हट जाय, तो वह चन्द्रगुप्त से मिल जायेगा। इसी बीच शकटदास पुण्यपुर से आता है, और वह राक्षस को चाणक्य और चन्द्रगुप्त की अनघन का समाचार देता है, जिससे खुश होकर राक्षस कहता है कि अब चन्द्रगुप्त हमारी मुट्ठी में आ गया।^२ भागुरायण और मलयकेतु इस वार्तालाप को सुन लेते हैं, और मलयकेतु को राक्षस की नीति का पता लग जाता है। इधर राक्षस और मलयकेतु

१. अये, तद्य कर्ष सत्यमेव कुपित अर्थः ? (पृ. १६१)

२. सखे शकटदास, हस्ततल्लग्नो मे चन्द्रगुप्तो भविष्यति । (चतुर्थ अङ्क पृ. १८५)

पाटलिपुत्र पर आक्रमण करने की योजना बनाते हैं और क्षपणक से मुहूर्त पूछते हैं ।

पाँचवें अङ्क में जीवसिद्धि (क्षपणक) शिविर से पुष्पपुर जाने के लिए मागुरायण से मुद्रा लेने के लिए आता है । वह बताता है कि राक्षस उसे मारना चाहता है, तथा यही यह भी कहता है कि राक्षस ने ही पर्वतेश्वर को मरवा डाला था । मलयकेतु इसे छिप कर सुन लेता है । इसी बीच चाणक्य के द्वारा प्रथम अङ्क में लिखाये गये नकली पत्र और राक्षस के द्वारा पारितोषिक रूप में दिये गये आभूषणों को लेकर शिविर से आने की चेष्टा करता हुआ सिद्धार्थक पकड़ लिया जाता है । उसे मलयकेतु के सामने लाया जाता है । सच-सच बात बताने के लिए उसकी मरम्मत होती है, और उस नकली पत्र के विषय में वह यह कह देता है कि यह राक्षस का पत्र है जिसे वह चन्द्रगुप्त के पास ले जा रहा है । मलयकेतु के मन में राक्षस के विश्वासघात की धारणा बँठ जाती है । राक्षस बुलाया जाता है, और मलयकेतु उसे विश्वासघाती समझकर फटकारता है ।^१ राक्षस का रद्द-सह्य आधार भी गमन हो जाता है । मलयकेतु को इस बात का पूरा विश्वास हो जाता है कि पर्वतेश्वर को राक्षस ने ही मरवाया है, क्योंकि राक्षस पर्वतेश्वर का आभूषण पहने पाया जाता है, जिसे असुर में राक्षस ने दूसरे अङ्क के अन्त में एक वनिये से छरीदा था । चाणक्य की चाल से चन्द्रगुप्त और चाणक्य का भेदम तो दूर रहा, मलयकेतु और राक्षस का भेदम हो जाता है ।^२

अन्त में राक्षस चन्दनदास को चाणक्य की चाल से बचाना अपना परम कर्तव्य समझता है । छठे अङ्क में वह पाटलिपुत्र पहुँचकर जीर्णोद्धार में लगी स्वर्गलोक के द्वारा अपनी चालों की असफलता एवं भाग्यविपर्यय पर विचार करता ऐसा जाता है ।^३ इसी बीच चाणक्य का एक गुप्तचर वहाँ आकर गले में रस्सी डालकर मरना चाहता है । राक्षस उसे बचाना चाहता है, पर वह बताता है

१. चन्द्रगुप्तस्य विजेत्रार्षिकं लाभमिष्टम् ।

कलिरागं मूल्यमेतेषां शूरेण अदना वपम् ॥ (पञ्चम अङ्क पृ० २४१)

२. वयं जीवन्मिद्वारिषि चाणक्यप्रार्णभिः । हन्त, हृदयमपि मे रिपुभिः स्वीकृतम् ।

(पञ्चम अङ्क पृ. २४५)

३. अहो अलङ्घनीयनिपाताः पुरषाणां समविषमदृष्टाविभागपरिपन्थो भवन्ति ।

(पृ० २६७)

कि उसके भिन्न चन्दनदास के वध से दुखी होकर वह ऐसा कर रहा है। राक्षस चन्दनदास को बचाने दौड़ पड़ता है।

सातवें अंक में चाणक्य अपने जाल को समेटता दिखाई देता है, शिकार फँस चुका है। चाणक्य के दो गुप्तचर झूठे चाण्डाल बनकर चन्दनदास को घूली पर चढ़ाने ले जा रहे हैं। चन्दनदास की पत्नी और पुत्र विलाप करते हैं। वध्यस्थल पर राक्षस आकर चाण्डालों को डराता है, वे भाग खड़े होते हैं। इसी बीच मन्त्र पर चाणक्य और चन्द्रगुप्त आते हैं। चाणक्य अपनी सारी कूटनीति को स्पष्ट कर राक्षस को चन्द्रगुप्त का अमात्य बनने की मजबूर करता है, लाचार होकर राक्षस को स्वीकार करना पड़ता है। 'नरेन्द्र' चन्द्रगुप्त चाणक्य की मन्त्रशक्ति के द्वारा तन्त्राबाध से युक्त होकर राक्षस के दशोन्मत्त 'नाग' को वश में कर लेता है, और वह मन्त्रशक्तियों की भाँति गतानन हो जाता है।^१ चाणक्य की विजय सामाजिक को प्रभावित करती है, पर राक्षस की महान् तपस्विता; त्याग और नियति अथवा चाणक्य के पुरुषकार के द्वारा डाली गई विषम परिस्थिति शोक में एक साथ राक्षस के प्रति सम्मान और दया के संमिश्रित भाव को उत्पन्न कर देती है। शतरञ्ज के खेल में राक्षस हार जाता है, पर हार कर भी उसका मान बना रहता है, उस हार में भी अपनी विशेषता है, और चाणक्य का कुशल खिलाड़ी खून का एक कतरा गिराये वगैरहो चन्द्रगुप्त के लिए एक महान् युद्ध जीव लेता है, मलय-केतु की वे बाहिनियाँ, जिनकी पुरगवर-पटाओं के द्वारा खुरपुटों से उड़ाई हुई घूल गोडागनाओं के कपोलों और काले केशों की घूमिल बनाने में समर्थ है, घरी की घरी रह जाती है। विशाखदत्त की मन्त्रशक्ति नाटक के नायक चाणक्य की नीति की तरह, भट्टनारायण और उसके भीम की उत्साह शक्ति की अपेक्षा निःसन्देह शत्रुविजय के नाटक में अधिक सफल हुई है।

कपावस्तु, शैली एवं टेकनीक की दृष्टि से मुद्राराक्षस सभी संस्कृत नाटकों से भिन्न है। इसका संविधान संस्कृत नाटकों के परंपरागत ढर्रे पर नहीं चलता।

१. संकेत—तन्त्राबाधविद्या योगैर्नङ्गलान्यपितिष्ठता ।

मुनियहा नरेन्द्रेण फणीन्द्रा इव शत्रवः ॥ (माघ)

तन्त्राभिधानादपक्षो नानान्ताः सुदुःमहात्मन्त्रपदादिवोरयः ॥ (भारवि)

जानन्ति तन्त्रयुक्तं यथास्थितं मण्डलमभिचिह्नम् ।

ये मन्त्ररक्षणपण्ये सर्वेनराधिपतुचरन्ति ॥ (मुद्राराक्षस २. २)

मुद्राराक्षस में ऐसी निजी मौलिकता है, जो उसे अन्य सब संस्कृत नाटकों से अलग कर देती है। यह मौलिकता ही किसी हद तक मुद्राराक्षस की उस उपेक्षा का कारण रही है, जो इसे पुराने पण्डितों के हाथों मिली है। मृच्छकटिक भी संस्कृत नाटकों के लिए मौलिक वातावरण लेकर आता है, पर संस्कृत पण्डितों ने उसे उसका समुचित स्थान धोपित किया है, किन्तु मुद्राराक्षस का वातावरण मृच्छकटिक जाला न होकर गम्भीर होने के कारण सम्मान न पा सका। मसूह नाटकों की रोमानी परम्परा और प्रणय-चित्रण को छोड़कर गम्भीर विषय को अपना लक्ष्य बनाना मुद्राराक्षस की पहली विशेषता है। मुद्राराक्षस में कोई नायिका नहीं है, न प्रणय का कोमल वातावरण ही। सारे नाटक में केवल एक स्त्री पात्र मन्त्र पर प्रवेश करता है—चन्दनदास की पत्नी। यह दृश्य प्रभावशाली है, किन्तु कथावस्तु के विकास में विशेष महत्त्व नहीं रखता। विशाखदत्त ने भट्टनारायण की तरह गम्भीर नाटक में प्रणयचित्रण को रुझित धिकली लगाने की मूर्खता नहीं की है। मुद्राराक्षस राजनीतिक व्यङ्ग्य का, कूटनीति के दाँव-पेंच का नाटक है, जहाँ वस्तु का निर्वाह दुर्निर्बन्ध वाले ध्यापार-वक्र है ही हो सकता है। पर मुद्राराक्षस का आधार मनन-क्रियाशील होने हुए भी उत्त-पातविहीन है, उसमें तलवारों की क्षमसनाहट, कबजियों का नाच, या दधिर की सरिता का चित्र नहीं आता, चाहे वाणी की उत्तेजना भले ही मिल जाय। साथ ही मुद्राराक्षस की लड़ाई इस तरह चलती है कि जाणक्य का प्रतिनावक राक्षस सावधान रहते हुए भी चारों ओर से घेर लिया जाता है, और उसे यह पता नहीं कि वह जाल में फँसने जा रहा है, उसे सारा पता तब चलना है, जब वह फँस चुका है। मुद्राराक्षस की लड़ाई जाणक्य और राक्षस की लड़ाई नहीं, उनकी मन्त्रशक्तियों की लड़ाई है, और नाटक का सारा कुतूहल दोनों की शाल और अपने मोहरों को बचाकर दूसरी शाल चलने की चतुरता में है, दर्शक पास में बैठा इन गतरञ्ज के घिलावियों की शालें देखकर अभिभूत होता रहता है। सम्भवतः सहृदय भावुक ऐसे नाटक की प्रभावशालिता के विषय में शक्य करे, जिसमें न प्रेम की मधुरिमा है, न सज्जीव की खान, न मृत्यु का तात्पर्य-मय परविशेष, न सीन-सिनेटरो से रमणीय ग्रहण-परिवेश हो, किन्तु इसमें कोई शक नहीं है कि नाटक की चतुरयोजना इस धूवी ली की गई है कि ध्यापार की गत्यात्मकता वहीं क्षण नहीं होती, और पात्रों का प्रवेश उस ध्यापार का गति देने के ही लिए कराया जाता है। नाटक की शैली इसनी गम्भीर, सतत,

स्पष्ट और साक्षात्कल्पमूलक है कि उससे नाटकीय व्यापार की गत्यात्मकता को सहायता मिलनी है। नाटककार के गम्भीर उत्तरदायित्व का निर्वाह कितना क्लेशपूर्ण है, उसे विशाखदत्त अन्य संस्कृत नाटककारों की अपेक्षा अधिक अच्छी तरह जानते थे। विशाखदत्त ने स्वयं एक स्थान पर राजस के मुंह से राजनीतिज्ञ की वक्त्रपूर्ण स्थिति का सञ्चेत कराते हुए नाटककार की स्थिति से तुलना की है। नाटककार पहले छोटे से कार्य का बीज रूप में (मुखसन्धि में) उपलब्ध करता है, तदनन्तर प्रतिमुखसन्धि में उसका विस्तार करना चाहता है, इसके बाद वह एभंसन्धि में नाटकीय कथावस्तु के कार्य-बीजों के द्विपे हुए गम्भीर फल को प्रगट करता है, फिर अपनी वृद्धि से विमर्श की रचना कर, फैले हुए व्यापारों को समेट कर उपसंहार करता है। सचमुच नाटककार को बहुत बड़े क्लेश का सामना करना पड़ता है।^१ इस क्लेश का अनुभव या तो विशाखदत्त जैसे सफल नाटककार को ही हो सकता है, या राजनीति में खेलने वाले राजस को ही।

मुद्राराक्षस के नाटकीय व्यापार की गत्यात्मकता, घटना-चक्र का उत्तर-चक्राव, बाणक्य तथा राजस के परस्पर प्रयुक्त पद्ययन्त्रों के साथ चलता है। प्रत्येक अङ्क व्यापार की दृष्टि से स्वतः पूर्ण है, किन्तु एक बतारे से निश्चिन्त नहीं है। हर कड़ी स्वतः पूर्ण होते हुए भी दूसरी में जुड़कर नाटकीय व्यापार-शृङ्खला की निमित्त में सहयोग देता है, महाकायों की ओर नाटकीय वस्तु को अपनार करती है। नाटक में ऐसी कोई घटना या परिस्थिति नहीं, जिसे जबरदस्ती रत्न दिया गया हो और वह अस्वाभाविक जान पड़ती हो। नाटक की समस्त घटनाएँ, पात्र, संवाद और योजनाएँ केवल एक ही लक्ष्य की ओर बढ़ती दिखाई गई हैं, ये सारे नद-नाले एक ही सरिता में गिरकर महासमुद्र की ओर बहते हैं। विशाखदत्त का वस्तु-निर्वाह बड़े ध्यान से नियोजित किया गया जान पड़ता है तथा एक कुशल कलाकार की कृति है। मुद्राराक्षस की व्यापारान्विति का जो सुगठित सुष्टुरूप दिखाई पड़ता है, वह अन्य किसी संस्कृत नाटक में नहीं है।

१. कार्योपशेवमादौ तनुमपि रचयस्सत्यं विस्तारमिच्छन्
बीजानां समितानां फलमनिगहनं भूदमुदभेदवदच ।
कुर्वन् बुद्ध्या विमर्शं प्रसूतमपि पुनः संहरन् कार्यं वातं
कर्त्ता वा नाटकानामिममनुभवित्वा क्लेशमस्मदिषो वा ॥ (५. ३)

नाटक का नायक कौन है, चन्द्रगुप्त या चाणक्य ? संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा शायद चन्द्रगुप्त को ही नायक मानना चाहे, पर विशाखदत्त स्वयं चाणक्य को नायक मानने के पक्ष में मत देने । नायक की दृष्टि से भी विशाख-दत्त संस्कृत नाटको की रुढ़िगत परम्परा का भङ्ग करते दिखाई देते हैं । सारे नाटक में चाणक्य निःसन्देह प्रमुख पात्र है, जो पहले अद्भुत से अन्त तक अपने गम्भीर व्यक्तित्व में दिखाई पड़ता है । विशाखदत्त का एकमात्र उद्देश्य चाणक्य के चरित्र के गहन पक्ष को सामने रखना है । नाटक में स्थान-स्थान पर विशाखदत्त ने ऐसे सङ्केत दिये हैं,^१ जो चाणक्य को नायक मानने के पक्ष को पुष्ट करते हैं । मद्यपि राक्षस को बश में कर लेने से चन्द्रगुप्त को अमात्य लाभ हुआ है, पर चाणक्य को भी फलागम हुआ है, इसका निषेध नहीं किया जा सकता और इसी फलागम का विशेष महत्व है । चाणक्य जैसे निःस्वार्थ राज-नीतिज्ञ के लिए, अपने लिए फलप्राप्ति करना अभीष्ट न था, उसका लक्ष्य था, चन्द्रगुप्त के लिए निष्पक्षिक राज्य की स्थापना और राक्षस को मन्त्री बनाना; और वह इस कार्य में सफल होता है ।

चाणक्य का पात्र निःस्वार्थ, दृढप्रतिज्ञ, कूटनीति-विभारद एवं महान् राज-नीतिज्ञ है । वह चन्द्रगुप्त का गुह, मन्त्री, पथप्रदर्शक सभी कुछ है, उसी की एकमात्र कृपा से कुशल चन्द्रगुप्त नग्न के सिंहासन पर बैठे सत्ता है । मोर्य-साम्राज्य के मन्त्रिस्तव का उपयोग करते हुए भी चाणक्य नगर से बाहर एक कुटी में रहता है जहाँ एक ओर कपड़ों की सोड़ने के लिए परस्पर का दुबका पड़ा है, दूसरी ओर लिप्यों के द्वारा लाई हुई दध्ने का ढेर लगा है, कुटी की छत गुलाई हुई समिधाओं के भार में झुकी हुई है, और दोबारे जीर्ण-मूर्ण हो रही है ।^२ वही चन्द्रगुप्त का मन्त्रिपद और वही यह दूरिद्व बानावरण ? पर चाणक्य को अरने लिए कुछ नहीं चाहिए, उसका एकमात्र लक्ष्य चन्द्रगुप्त के राज्य की

१. जयति अमरनीलः केसवः वेदियती जयति गुहनदृष्टिरमरमारवन्दयुधः ।

जयति उच्यतेममं का अहम्ता च मेन प्रविष्टमनियता अर्चयान्दयनीतिः ।

(१.१)

चन्द्रगुप्तमोगुहदा उपायतमिपटीपटितवन्दयु ।

चाणक्यपत्नीतिरक्यू रिपुर्मदमजन्तुवा जयति ॥ (१.४)

२. उच्यतेकल्पेनैकैर्दध्नी गोमयानां बद्धमित्रवृत्तानां बहिर्वाग्नीम दध्ने ।

शरलमवि समिद्धिस्तुप्यमानाभिर्वाग्निनिपटन्मम दृषदने जीर्णदृष्टम् ॥

(१.१५)

निष्कंदक बना देना है। इस लक्ष्य के लिए चाणक्य पुरुषार्थ को अपना साधन बनाता है। दैव के प्रति विश्वास करना चाणक्य जानता ही नहीं, उसे अपने उद्यम पर, अपने पुरुषकार पर अटल विश्वास है। तीसरे अङ्क में चन्द्रगुप्त मन्दवंत के नाश का कारण दैव को बताता है, इसे सुनकर चाणक्य नाराज हो जाता है, और कहता है कि भूयं व्यक्ति ही दैव में विश्वास करते हैं।^१ चाणक्य इतना महान् राजनीतिज्ञ है कि उसके मित्र एवं शत्रु सभी उसकी नीति की प्रशंसा करते हैं। भागुरायण को चाणक्य की राजनीति नियति की तरह चित्र-विचित्र रूप वाली दिखाई देती है। कभी तो चाणक्य की चालें प्रकाशित होती दिखाई देती हैं, तो कभी दृक्ती गहन बन जाती है कि बुद्धि भी उन्हे नहीं पकड़ पाती, कभी वह सम्पूर्ण रूप में दिखाई देती है, तो कभी किसी कार्य से अत्यधिक ध्यानो बन जाती है, कभी ऐसा प्रतीत होता है, जैसे चाणक्य की नीति का बीज तक नष्ट हो रहा है, तो कभी फिर पूर्णतः सफल होती दिखाई देती है। नियति की तरह चाणक्य की नीति अनेकों तरह के खेल दिखाती है, और अपना असली रूप प्रकट नहीं करती।^२ चाणक्य को अपनी बुद्धि और नीति पर पूरा भरोसा है, कोई भी उसका शत्रु बन बैठे जब तक उसके पास बुद्धि है, वह मँकड़ों सेनाओं की भी परवाह नहीं करता उसकी अनेकी बुद्धि इन्हीं परास्त करने में असम है।^३ चाणक्य निःसन्देह बुद्धि से ही मलयकेतु की सेनाओं को जीत लेता है। चाणक्य का धात्र कोषी है, किन्तु वह कोष का आश्रय लेता तब देखा जाता है, जब उसके आत्मसम्मान को ठेस पहुँचती है, अथवा उसकी योजनाओं को अगफल बनाने की चेष्टा की जाती है। उसने चन्द्रगुप्त को राजा बना दिया है, उसकी इस योजना को भग्न करने की चेष्टा में रत मलयकेतु को यह कैसे बर्दाश्त कर सकता है? पहले अङ्क में ही चाणक्य का यह रूप दिखाई देता है। तीसरे अङ्क में जब चन्द्रगुप्त के द्वारा चाणक्य के आत्मसम्मान को ठेस पहुँचाई जाती है, तो वह उबल पड़ता

१. दैवमिदं दत्तः प्रमाणमस्ति । (८तीय अङ्क)

२. सुदुर्लभो ज्ञेयः सुदुरधिगमः सावगच्छना,
सुदुः सम्पूर्णो सुदुरनिकृता कार्यवशतः ।

सुदुर्भरपदोऽपि सुदुरपि बहुप्रापितफलै-

त्यहो विभ्राकारा नियतिरिव नीतिनिर्यवदः ॥ (५.३)

३. एका जेनः समर्थतापनविधौ सेनापतेभ्योऽधिक्य ।

मन्दोन्मूलनदृष्टीर्यमहिमा बुद्धिस्तु मा गान्धम ॥ (१.२६)

है। चाणक्य की (कुत्रिम) क्रोधमुद्रा का सम्भोर वर्णन उसके स्वभाव का परिचय दे सकता है चाणक्य की क्रोधमुद्रा को देखकर चन्द्रगुप्त को ऐसा प्रतीत होता है मानो पृथ्वी चाणक्य के प्रहारों को सह कर ताण्डव नृत्य के समय रीदरस का अभिनय करते हुए रुद्र के पादविक्षेप को याद कर रही हो।^१ पर चाहे चाणक्य को बाहर से थोड़ी बनना पड़ता हो, वह हृदय से कोमल है। उसका चरित्र पत्थर से भी ज्यादा सख्त और मोम से भी ज्यादा मुलायम है। वह लोकोत्तर चरित्र है, जो बख्श से भी अधिक कठोर है, कुमुद से भी अधिक कोमल। पर राजनीति की कठोर वनस्पतियों पर चलते-चलते उसके अपने पैर भी कठोर हो गए हैं। चाणक्य को स्वयं भी कभी-कभी यह विचार आ जाता है कि राजनीति में व्यस्त रहने के कारण बटुओं के साथ उसका वर्तव्य शुष्क हो गया है, और वह कह ही डठ्ठा है :—'वस मेरा शिष्यों के प्रति कोई स्वभावतः रुपा व्यवहार नहीं है, किन्तु कार्य में व्यस्त होने के कारण मैं व्याकुल रहता हूँ। इसलिए तुम यह न समझना कि उपाध्याय का व्यवहार शुष्क एवं बटु है। परिस्थितियों ने मुझे ऐसा बना रखा है।'^२ चाणक्य के स्वभाव का कोमल पक्ष ही उसे राजस की प्रणता करने को बाध्य करता है।

राजस भी चाणक्य की तरह महान राजनीतिज्ञ अवश्य है, पर राजस के चरित्र में कुछ ऐसे गुण (या दोष) विद्यमान हैं, कुछ ऐसी मानवोक्ति उदात्तता वर्तमान है, जो उसके कठोर राजनीतिज्ञ को उस बुद्धि की भूमि से उतार कर हृदय के कोमल तल पर खड़ा कर देती है। चाणक्य की तरह वह हृदय को पूर्णतः बस में नहीं कर पाया है। राजस के चरित्र की यह भाववृत्ता ही राजस के पराजय का कारण बनती है। राजस भी चाणक्य जैसा ही निस्वार्थ, रुद्रप्रणित राजनीतिज्ञ है, जिसके दर से राज्यलक्ष्मी अभी पूरी तरह चन्द्रगुप्त का आलिङ्गन नहीं कर पाई है।^३ पर चाणक्य और राजस के चरित्रों में बड़ा

१. संस्कृत-निर्दिष्ट-पुस्तक-मन्त्र-शास्त्र-शास्त्र-वादि
भूमि-कोटि-दृष्ट-वर्णन-विशेष-पुनः-पिण्ड-नेत्र-भङ्गा ।
मन्त्र-कोटि-रोद्र-मन्त्र-विशेष-पुनः-मन्त्र-भङ्गा
मन्त्र-कोटि-दृष्ट-कवच-विशेष-पुनः-पिण्ड-नेत्र-भङ्गा ।। (३.३०)

२. कान, कान्ति-निर्दिष्ट-पुनः-पिण्ड-नेत्र-भङ्गा । पुनः-पिण्ड-नेत्र-भङ्गा । पुनः-पिण्ड-नेत्र-भङ्गा ।
दुःख-भङ्गा । (३.३१)

३. ३.३२ ।

मेद है। चाणक्य स्पष्टबुद्धि, आत्मविश्वासी तथा अप्रमत्त है, राक्षस भायुक, कोमल तथा गलती करने वाला। चाणक्य की नीति गुप्त है, वह किसी पर विश्वास नहीं करता, राक्षस स्पष्ट है, दयापूर्ण है, तथा हर एक पर विश्वास करता है। यह हर एक पर विश्वास करना ही राक्षस का पतन कराता है। चाणक्य का व्यक्तित्व इतना गम्भीर तथा कठोर है, कि उसके मित्र तथा अनुयायी भी उससे डरते हैं, राक्षस के मित्रादि उसे प्रेम करते हैं। राक्षस के इन्हीं गुणों के कारण चाणक्य उसे जीतना चाहता है, उसका हृदय-परिवर्तन करना चाहता है, और इसमें वह पूर्णतः सफल होता है। राक्षस भी चाणक्य की योजनाओं को मज्ज करके लिए कूटनीतिपूर्ण चालें चलता है, पर वह राजनीति के ही जगत् में नहीं रहता, जब कि चाणक्य उसी जगत् में उठता-बैठता है, राजनीति के अतिरिक्त चाणक्य को और कुछ सूझता ही नहीं।

चन्द्रगुप्त और मलयकेतु दोनों ही नाटक में अधिक शक्तिशाली चरित्र भले ही न हों, पर उन्हें चाणक्य या राक्षस की कठपुतली नहीं कह सकते। चन्द्रगुप्त आदर्श राजा है, जो आचार्य चाणक्य की आज्ञा का पालन करता है, और प्रभु-शक्ति के साथ मन्त्रशक्ति की उपयोगिता को भलीभाँति समझता है। वह चाणक्य के द्वारा निदिष्ट मार्ग पर चलने को सदा तैयार है^१ तथा उसके कहने पर उससे रुवाई करने का बहाना भी बनाता है, पर उसे यह छटकता है कि उसे आचार्य से क्षयड़ा (चाहे कृत्रिम ही क्यों न हो) करना पड़ेगा। मलयकेतु ठीक उसी तरह चन्द्रगुप्त का उलटा चरित्र है, जैसे राक्षस चाणक्य का उलटा। चन्द्रगुप्त शान्त व गम्भीर है, मलयकेतु अशान्त, उदत और उग्रहृद। उसे पाटलिपुत्र के नांग प्रासाद में स्थित सिंहासन पर बैठने की लालसा है, वह मौर्य को हटाकर सम्राट् बनना चाहता है, पर वह अविवेकी है, और भावावेश में आकर पता नहीं क्या कर देता है। चाणक्य के गुप्तचरों के जाल में फँसकर वह राक्षस का धीर अपमान करता है, जिसे देख कर राक्षस उसके अज्ञानी होने की घोषणा करता है।^२ विशाखदत्त के छोटे-छोटे पात्र भी सशक्त हैं—विरुद्धक, पिद्धार्यक, निपुणक, माहिर्गुण्डिक आदि चाणक्य और राक्षस के गुप्तचर, शकटदास और चन्दनदास, सभी पात्र चाहे सूक्ष्म हों, किन्तु नाटककार के चित्रकार की कूँची ने उनमें भी जीवन-रस भर दिया है। विशाखदत्त के चरित्र मृच्छकटिक की

१. अथो विवेकशून्यदा म्लेच्छस्य । (पञ्चम अङ्क)

भांति जीवन्त चरित्र हैं, किसी हृद तक मृच्छकटिक के चरित्रों से भी अधिक स्पष्ट, अधिक सशक्त, अधिक यथार्थ ।

मुद्राराक्षस की काव्य-शैली

मुद्राराक्षस की रचना कवि की उत्कृष्ट कलात्मकता का परिचय देती है, यह एक ऐसे कलाकार की कृति है, जिसने प्रत्येक पद पर औचित्य का ध्यान रखा है । यही कारण है, विशाखदत्त की काव्यशैली सशक्त, गम्भीर एवं प्रवाह-मय है, उसमें परवर्ती कवियों की परिश्रमसाध्य कुनिम शैली नहीं दिखाई पड़ती । अभिव्यञ्जना की दृष्टि से चाहे उसे माघ जैसे कवियों के साथ नहीं रखा जा सके, पर विशाखदत्त के कई पद्य संस्कृत साहित्य की अपूर्व निधि हैं । विशाखदत्त में चाहे कालिदास जैसी उदात्त कल्पना तथा सरस भावतरङ्गता न हो, हर्ष जैसा कोमल एवं विलासी प्रणय-चिन्तन न हो, शूद्रक जैसा व्यंग्य, हास्य एवं कष्टन का वातावरण न हो, भट्टनारायण जैसी शक्ति तथा उत्पन्ना न हो, न भवभूति जैसी वरुणहृदय की वेदना हो; फिर भी विशाखदत्त की अपनी शैली उसके विषय के अनुरूप है, और इस दृष्टि से वह निम्न कोटि का कलाकार नहीं । विशाखदत्त की उपमाएँ, अप्रस्तुत, चित्रविधान अत्यधिक सतर्कता से संजोये गये हैं, और वह निरर्थक कलापक्ष के जाल में इसलिये नहीं फँसता कि नाटकीय प्रवाह एवं प्रभाव को अक्षुण्ण बनाये रखने की भावना उसे सदा बचाती रही है । सम्भवतः कुछ लोग प्रथम अङ्क की चाणक्य की स्वगतोक्ति तथा पष्ठ अङ्क की राक्षस की स्वगतोक्ति के लम्बेपन को नाटकीय दोष मानें, किन्तु इनके द्वारा एक स्थान पर वह चाणक्य के चरित्र की सशक्तता को पूर्णतः व्यक्त करना चाहता है, दूसरे स्थान पर राक्षस की भावुक प्रवृत्ति को ।

मुद्राराक्षस का अङ्गीरस वीर है । शृंगार का अभाव होने के कारण, तथा विषय के बौद्धिक स्तर के होने के कारण मुद्राराक्षस कुछ नीरस (प्रोजेक) भाने हो लगे, काव्योचित उदात्तता की इसमें कमी नहीं । चाणक्य की उक्तियों में वीर रस का सुन्दर परिपाक हुआ है चाणक्य की उत्साहनक्ति अदम्य है । वह, वह शेर है, जिसके जबड़े में हाथ डाल कर उसकी दाढ़ को उधाड़ने की हिम्मत कोई नहीं कर सकता । अप्रस्तुत-प्रशंसा अलङ्कार के द्वारा व्यञ्जित वीर रस का यह चित्र निम्नलिखित पद्य में मिलता है :—

आस्वादितद्विरदशो गितशीणशीमां सन्ध्यारुणामिव कलां शशलाञ्छनस्य ।

नृम्भाधिवारितमुखस्य मुखात्स्फुरन्तीं को हर्तुमिच्छति हरेः परिमूय बन्ध्याम् ॥ (१.८)

‘वह कोन व्यक्ति है, जो जैसाई के कारण मुँह को फाड़ते हुए शेर की उस डाढ़ को बलात्कार से उछाड़ लेना चाहता है, जो हाथी के खून को चखने के कारण लाल कान्ति से युक्त, ठीक उसी तरह हो गई, जैसे सन्ध्याकालीन चन्द्रमा की लाल कान्ति ।’

जाणवय के शेर ने अपनी डाढ़ों को उछाड़ने का साहस करने वाले मूर्खों का नाश कर दिया है । उसने राक्षस के देखते हुए, ससार के समक्ष, यह भय-ह्वर प्रतिज्ञा की थी कि वह नन्द का मूलोच्छेद कर देगा, जिस प्रतिज्ञा के कारण क्रोध के आवेश में कोपते हुए शरीर की उद्भिन्न अँगुलियों ने तेजी से गिखा खोल डाली थी; और जिस प्रतिज्ञा को पूर्ण करने के लिए उसने व्यसंध्य घन-सम्पत्ति के स्वामी, यमगद्दी नन्दो को बलिपशु की तरह मार डाला था ।

आहृष्टाहृष्टोपस्फुरणविषमिताप्रांमूर्त्तौ मृशतघ्नां
लोकप्रायसमुप्रां सकलरिपुकुलोच्छेदवोधां प्रतिज्ञाम् ।

कैनाग्नेनाबलिप्ता नवनवतिशतद्रव्यकोटोद्वरास्ते

मन्दाः पर्यायमूताः पशव इव हताः पश्यतो राक्षसस्य ॥ (१.१७)

वीर रस का परिष्ठाक राक्षस तथा मलयकेतु की उक्तियों में भी देखा जाता है । मुद्राराक्षस में सन्ध्या की रुड़ाई वाले वीर रस के चित्र नहीं मिलते, पर मलयकेतु की उक्तियों में कहीं-कहीं सेनाओं की धौड़-धूप का संकेत मिल सकता है ।

गोक्षेनां लोमप्रप्लीपरिमलबहुलान् धुम्रयन्तः कपोलान्
श्लिशनन्तः कृष्णिमान् भ्रमरकुलरुचः क्रुक्षितस्यालक्ष्म्यः ।

पागास्तम्बा बलाघो वुरगधुरपुण्ड्रोदलव्यात्पलाभाः

शश्रूणामुत्तमाङ्गने पञ्चपद्मलितजिह्वन्मूलाः पतन्तु ॥ (५.२३)

‘सिंहा के धोंहों के खुरपुटों से चूण्डि रणभूमि में उठकर पुष्ट हुई घूल गौड़ देश की स्त्रियों के लोमप्रप्ली से सुगन्धित कपोलों को धूमिल बनाती हुई, उनके भीरे जैसे काले, धूपराले वालों की कृष्णिमा (कालेपन वाले सौन्दर्य) को मलिन बनाती हुई, हाथियों के मदजल से मलिन कीचड़ को उछालती हुई, शश्रूओं के मस्तकों पर जाकर गिरे, (और उनके अमङ्गल का कारण बने) !’

राक्षस की वीरता का मामिक चित्र हमें पृष्ठ अङ्क में मिलता है । परिस्थि-
तियों ने उसे मलयकेतु से अलग कर दिया है, अब उसका कोई साथी नहीं,
किन्तु फिर भी चन्दनदास की विपत्ति की खबर सुनकर उसका खून खौल
उठता है, वह अभी भी अपने परम मित्र खड्ग के साथ है, वह उसकी सहा-
यता करेगा ।

निस्त्रिंशोऽयं विगतजलदध्योममकूशमूर्ति—

मुंडशृङ्गापुलकित इव प्राप्तसख्यः करेण ।

सख्योत्कर्षात् समरनिकषे दृष्टतारः परेर्मे

मित्रानेहाद्विषयमयुना साहसे मां नियुङ्क्षते ॥ (९.११)

‘जलरहित आकाश की तरह चमकने वाली यह तलवार, जो युद्ध में धड़ा
रखने के कारण रोमान्वित हो गई है, जिसने मेरे हाथ से मित्रता प्राप्त कर
ली है, तथा जिसकी वीरता की श्रृंखलों ने मुंडभूमि की कसीटी पर परछाई है,
आज मुझे मित्र चन्दनदास के स्नेह के कारण साहस की ओर बढ़ने की प्रेरित
कर रही है ।’

वीरता के इस गम्भीर वातावरण में प्रणय की कीमलता, रोमानी तस्वीरों
का हल्का-फुल्कापन मिलना कठिन है । वाणवय की नीति की तरह विशाख-
दत्त की कला भी शृङ्गार के कोमली-महोत्सव को निषिद्ध कर देती है । वैसे
मुद्राराक्षस में एक-दो शृङ्गारी चित्र देये जा सकते हैं । इनमें निम्नलिखित दो
चित्र खास हैं, एक में शृङ्गारी चित्र अप्रस्तुत के रूप में उपस्थित हुआ है,
दूसरे में निषेध-व्यति का आश्रय लेकर । इन दो चित्रों को देखकर कहा जा
सकता है कि विशाखदत्त का पश्चीर कवि शृङ्गारी चित्रों में अमफल नहीं
कहा जा सकता ।

वामा बाहुलतां निवेद्य शिथिलं कण्ठे निवृत्तानना

स्वन्ते वलिजया वलानिर्निहतयाग्र्यङ्के पतन्त्या मृगुः ।

गाढालिङ्गनप्रज्ञपोहितमुखं यस्मोत्पपादद्वि नो

मोयस्पोरसि नाधुनाऽपि क्रुते वामेतर धो. स्तनम् ॥

(१.१२)

‘मही के अमास्य राक्षस हैं, जिनके पराक्रम से शङ्कित होकर मोर्छों की
राज्यलक्ष्मी मोर्छे चन्द्रगुप्त का पूरी तरह आलिङ्गन नहीं कर पाती । उसने
अपनी बाँयो बाहुलता चन्द्रगुप्त के गले में डाल तो दी है, पर यह शिथिल है,

उसने अपना मुँह चन्द्रगुप्त की ओर से फेर रखा है, उसको दाहिनी बाँह जब-दंस्ती उसके कन्धे पर रखी जा रही है, और वह बार-बार नीचे गिर रही है, ताकि मौर्य का आलिङ्गन न कर सके, वह अपने दाहिने स्तन को मौर्य के वसःस्थल से सटाकर अभी भी उसे गाढ़ालिङ्गन का सुख नहीं दे पाती ।'

चन्द्रगुप्त को इस बात का खेद है कि कौमुदीमहोत्सव के होते हुए भी पुष्प-पुर निवासी उत्सव नहीं मना रहे हैं ।

धूर्तरन्दीयमाना स्फुटचतुरकपाकोविदेर्व्यशनायी

भालङ्कुर्वन्ति रम्याः धृषुत्रघनभराक्रान्तमन्त्रप्रदातः ।

अन्योन्यं स्पर्द्धमाना न च गृहविमर्षः स्वाभिन्नो मुक्तगच्छा ।

साक श्रोभिर्भञ्जन्ते विधिमभिलषितं पार्वणं पौरमुध्याः ॥ (३. १०)

'चतुर कमाओं में निरुण विदों के द्वारा अनुगत बारनारियाँ आज अपने पुष्ट जघनभार से दबी हुई मन्थर गति से पाटलिपुत्र की गलियों को सुशोभित नहीं कर रही हैं, साथ ही समृद्धि से एक दूसरे की स्पर्द्धा करनेवाले श्रेष्ठ नागरिक भी निःशब्द होकर अपनी स्त्रियों के साथ कौमुदीमहोत्सव के अभिलषित उत्सव को नहीं मना रहे हैं ।

प्रकृति वर्णन के एक अलंकृत चित्र का नमूना निम्नलिखित है :—

आकाशं काशपुष्पच्छादिमभिभवता भस्मना शुक्लपन्ती

शीताशीरगुजालंजलघरमालिना विलग्दती कृत्तिमेभौम् ।

क।पालीमुद्गहन्ती स्रजमिव धवला कौमुदीमित्यपूर्वा

हासमीराजहसा हरतु सनुरिव क्लेशमेशी शरदः ॥ (३. २०)

'महादेव की मूर्ति के समान रूपवाली यह अपूर्व शरद ऋतु आप लोगों के कष्ट का निवारण करे । महादेव काशपुष्पों की शोभा को तिरस्कृत करने वाली भस्म से आकाश को धवल बनाते हैं, शरद् भस्म के समान सफेद काशपुष्पों की कान्ति से आकाश को धवल बनाती है, महादेव मस्तक पर धारण किए हुए चन्द्रमा की किरणों से मेघ के समान काले गजचर्म को गीला बनाते हैं तो शरद् चन्द्रमा की किरणों से गजचर्म के समान काले मेघों को निर्मल बनाती है, महादेव चन्द्रमा के समान धवल कपाल-माला को धारण करते हैं, तथा राजहस के समान धवल अट्टहास से सुशोभित हैं, शरत् कपाल-माला के समान श्वेत चन्द्रिका धारण करती है, और राजहसों की हास्य-श्री से सम्पन्न है ।'

विशाखदत्त के कई पद्यों से राजनीति, न्यायशास्त्र आदि का प्रगाढ़ परिचय

प्रकट होता है। पण्डितों ने विशाखदत्त के निम्नलिखित पद्य को उसकी विदग्धा का प्रदर्शक माना है :—

साध्य निश्चितमन्वयेन घटितं बिभ्रत् सपक्षे स्थितं
ध्यायुत्तम विपक्षतो भवति यत् तत् साधनं सिद्धये ।

यत्साध्यं स्वयमेव तुल्यमूमयोः पक्षे विरुद्धं यत्

तस्याङ्गोकरणेन वादिन इव स्यात् स्वामिनो निग्रहः ॥ (५. १०)

'न्याय की वाद-प्रणाली में वादी सदा ऐसा हेतु (साधन) चुनता है, जो साध्य के साथ निश्चित रूप में अन्वित हो, अर्थात् जिसका साध्य के साथ निश्चित ध्याप्ति सम्बन्ध हो, जैसे धुरें का आग के साथ। साध्य ही वह हेतु ऐसा हो जो सपक्ष (महानसादि) में रहता हो, और विपक्ष (जलहृदादि) में नहीं पाया जाता हो। ऐसा होने पर ही कोई साधन (हेतु) अनुमिति कराने में सफल हो सकता है। पर ऐसा साधन जो सपक्ष तथा विपक्ष दोनों में एक-सा रहता है, तथा पक्ष (पक्षंत) में भी विरुद्ध पड़ता है, उसका आश्रय लेने वाले वादी का निग्रहस्थान (पराजय) करा देता। इसी प्रकार अमात्य को भी स्वामी के लिए ऐसी सेना (साधन) चुननी चाहिए, जो साध्य (जय) को प्राप्त कराने में निश्चित रूप से सभ्य हो, जो मित्रों में मिली हो, और शत्रुओं से विरुद्ध हो। मित्र तथा शत्रु दोनों के प्रति समान इर्ताव करने वाली तथा पक्ष (स्वामी) के प्रति विरोधी रहने वाली, सेना के आश्रय लेने से तो स्वयं स्वामी की ही पराजय होगी।'

मुद्राराक्षस में शीरसेनी, महाराष्ट्री तथा मागधी तीनों प्राकृतों का प्रयोग हुआ है, क्षणिक, सिद्धार्थक, चाण्डाल आदि मागधी का प्रयोग करते हैं, अन्य पात्रों की भाषा शीरसेनी है। पद्य में महाराष्ट्री का प्रयोग हुआ है। विशाख-दत्त की प्राकृत, व्याकरण के नियमों की दृष्टि में रखकर लिखी गई प्रतीत होती है। विशाखदत्त ने अनेक प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया है, पर उनका सबसे अधिक मोह शार्दूलविक्रीडित तथा सगुण के प्रति है, जो क्रमशः ३९ तथा २४ बार प्रयुक्त हुए हैं। विशाखदत्त के गम्भीर विषय के उपयुक्त वाता-वरण की सृष्टि करने में ये दोनों छन्द हाथ घेराते हैं। नाटक में एक बार सुवदना (४.१६) का भी प्रयोग किया गया है।

कुल मिलाकर विशाखदत्त का मुद्राराक्षस सफल नाटक है, जिसे हम नाट-कीय दृष्टि से प्रथम कोटि के नाटकों में रख सकते हैं।

महाकवि भवभूति

विशाखदत्त नाटककार हैं, तो भवभूति नाटककारों के कवि हैं। विशाख-दत्त की पद्धति का निर्वाह भले ही भवभूति में न भी मिले, भावपक्ष की अपूर्व सरलता दिखाई पड़ती है, और यही कारण है कि भवभूति को कालिदास के बाद नाटककारों की पंक्ति में पहला सम्मानित स्थान मिलता रहा है। पर भवभूति के नाटककृतृत्व का परिचालन करते समय हमें यह न भूलना होगा, कि भवभूति को हम शुद्ध नाटककार नहीं कह सकते। भवभूति वस्तुतः गीति-नाट्य (Lyric drama) के रचयिता हैं। उनकी कृतियाँ—विशेषतः उत्तररामचरित, जिसके कारण भवभूति को इतना आदर प्राप्त हो सका है—गीति-नाट्य की भावप्रवणता को लेकर आती हैं, और उन्हें इसी दृष्टि से देखा जाना चाहिए। जैसे ही संस्कृत के प्रायः सभी नाटक काव्यमय अधिक हैं। डॉ० डे ने संस्कृत नाटकों की विशेषताओं का सङ्केत करते हुए इस बात की ओर भी ध्यान दिलाया है कि संस्कृत नाटकों की प्रकृति भावुक अधिक है। यहाँ के नाटककार प्रथमतः कवि हैं, बाद में नाटककार और यह बात कालिदास पर भी पूरी तरह पटित होती है। कालिदास मूलतः कवि ही हैं, पर कालिदास का सबसे बड़ा गुण यह है कि उनका कवि नाटकीय सविधान पर हावी होकर उसे बिह्वल नहीं बना देता। बाद के कवियों में कवित्व अधिक हावी हो गया है। भवभूति में यह कवित्व भावमय है, भट्टनारायण या मुरारि में अलङ्कारश्रिय तथा पाण्डित्यपूर्ण। जैसे भवभूति भी कलापक्ष के मोह से छूटे हुए नहीं हैं, किन्तु ज्यों-ज्यों भवभूति की भारती परिपक्व होती रही है, त्यो-त्यो भवभूति की भावप्रवणता व्यक्त होती गई है, और जहाँ भाव फूट पड़ना चाहते हैं, वहाँ भवभूति का पाण्डित्य भी रस-प्रवाह में बह निकलता है। भवभूति के कवि की यह सबसे बड़ी विशेषता है, जो उन्हें संस्कृत साहित्य में अमर बना देती है।

भवभूति के जन्मस्थान एवं वंश-परम्परा के विषय में उनके नाटकों की प्रस्तावना से ही संकेत मिलता है। वे पद्मपुर के निवासी थे तथा उदुम्बर कुल के ब्राह्मण थे। इनके पितामह का नाम भट्ट गोपाल था, जो स्वयं महाकवि थे,

और इनके पिता का नाम नीलकण्ठ तथा माता का नाम जतुकर्णी था । भव-भूति का दूसरा नाम 'श्रीकण्ठ' भी था ।^१ कुछ विद्वान् कवि का वास्तविक नाम भवभूति न मानकर श्रीकण्ठ ही मानते हैं । किवदन्तियों के अनुसार कवि का 'भवभूति' नाम एक सुन्दर प्रयोग के कारण चल पड़ा था । देवी पार्वती की वन्दना में बनाये हुए एक पत्र में श्रीकण्ठ ने 'भवभूति' का प्रयोग किया था, उससे चमत्कृत होकर सहृदय पण्डितों ने कवि का उपनाम ही 'भवभूति' रख दिया ।^२

इसी सम्बन्ध में एक और प्रश्न उपस्थित होता है । मालतीमाधव की एक हस्तलिखित प्रति में तृतीय अङ्क की पुष्पिका में उसे उम्बेकाचार्य की कृति माना गया है । उम्बेक प्रसिद्ध मीमांसक कुमारिल भट्ट के शिष्य थे तथा स्वयं मीमांसा शास्त्र के प्रकाण्ड पण्डित थे । उम्बेक ने कुमारिल के श्लोक-वार्तिक की टीका की है । तो, क्या भवभूति और उम्बेकाचार्य एक ही हैं, और क्या भवभूति कुमारिल के शिष्य थे ? विद्वानों ने चित्तुखी आदि कुछ अवान्तर ग्रन्थों से इस बात के उद्धरण दिये हैं कि वे भवभूति तथा उम्बेक को एक मानते हैं ।^३ पर केवल एक ही सङ्केत पर इस निश्चय पर पहुँच जाना ठीक नहीं जान पड़ता । हो सकता है, भवभूति के पाण्डित्य तथा 'पदवाक्य-प्रमाणज्ञत्व' को देखकर किवदन्तियों ने उनका सम्बन्ध कुमारिल और उम्बेक से जोड़ दिया हो । इतना मानने में तो हमें भी कोई सन्देह नहीं कि भवभूति अपने समय के प्रकाण्ड पण्डित थे और मीमांसा शास्त्र के अच्छे जानकार रहे होंगे जैसा कि यत्र-तत्र किये गये सङ्केतों से पता चलता है । उन्होंने वेद, उपनिषद्, साङ्ख्य योग आदि शास्त्रों का गम्भीर अध्य-यन किया था और व्याकरण, साहित्यशास्त्र तथा तर्कशास्त्र में वे निष्णात थे ।

१. तदामुष्पापणस्य तत्रभवतो वाचयेयवायिनो महाकवेः पंचमः सुप्रहोतनाम्नो भट्ट-गोपालस्य पोत्रः पवित्रकीर्तनीयकण्ठम्यामसम्भवः श्रीकण्ठपदलाञ्छनः पदवाक्यप्रमाणज्ञो भवभूतिर्नाम जतुकर्णीपुत्रः कविमित्रधेयमस्माकमिति विदांकुर्वन्तु ।

(महाभोरचरित ५० ८)

२. भवभूति का वह एक यह है :—

गिरिजायाः स्तनी बन्दे भवभूतिमिमाननो ।

तपस्वी कागतोऽस्त्वमिति स्मेराननाविव ॥

३. पं० बलदेव उपाध्याय : संस्कृत-कवि-वर्ण (५० ३०५)

यद्यपि भवभूति इतने गम्भीर विद्वान् थे, और कई स्थानों पर वे पाण्डित्य-प्रदर्शन में फँसे भी हैं, तथापि उनकी कविता कोरा पाण्डित्य-प्रदर्शन नहीं बन पाई, यह सबसे बड़ा हर्ष का विषय है। भवभूति शिव के भक्त थे और उनके तीनों नाटकों की प्रस्तावना में सङ्केत मिलता है कि वे कार्लप्रियानाथ (सम्भवतः छज्जयिनी के महाकाल) के समक्ष खेले जाने के लिए लिखे गये थे ।^१

भवभूति ने स्वयं अपना पूरा परिचय अपने नाटकों की प्रस्तावना में दिया है, किन्तु किसी आध्ययता का कोई संकेत नहीं किया। इसीलिए भवभूति किस समय विद्यमान थे, इसका कोई स्पष्ट संकेत भवभूति के नाटकों में नहीं मिलता। भवभूति के विषय में सबसे पहला उल्लेख हमें वाक्सतिराज के 'गजड-वहो' में मिलता है जहाँ भवभूति रूपी सागर से निकले हुए काव्यामृत—रस-कणों की प्रशंसा की गई है।^२ वाक्सतिराज कान्यकुब्जाधीश यशोवर्मा (७५० ई०) के आश्रित थे, और यह अनुमान किया जाता है कि वे भवभूति के शिष्य थे। भवभूति भी अपने अन्तिम दिनों में यशोवर्मा के ही आश्रित थे। यशोवर्मा स्वयं विद्वान् एवं कवि था। उसने खुद 'रामाभ्युदय' नामक नाटक की रचना की थी। यह नाटक उपलब्ध नहीं है, पर साहित्यशास्त्र के ग्रन्थों में इसका उल्लेख मिलता है। राजतरङ्गिणी के अनुसार यशोवर्मा के दरबार में भवभूति आदि कई कवि थे।^३ इस आधार पर भवभूति का समय (७५० ई०) के लगभग मानते हुए उनका रचनाकाल (७००-७५० ई०) माना होया। भवभूति को यशोवर्मा का आश्रय अन्तिम दोनों में मिल पाया था, जब भवभूति की कृतियों ने उन्हें प्रसिद्ध बना दिया था। जीवन के मध्यकाल में भवभूति किसी राजा के आश्रित न थे और यही कारण है कि उनके किसी नाटक में किसी भी राजा का संकेत

१. दे० महावीरचरित ५० ६, मालतीमाधव ५०७, उत्तररामचरित ५० ३।

२. भवभूतिमलवि निर्गत्कान्यामृतरसकणा इव स्फुरन्ति।

यस्य विरोधा अद्यापि विकटेषु कथानिवेशेषु ॥

(भवभूतमृद्विनिगमकन्नामयरसकणा एव स्फुरन्ति।

जरस विरेक्षा अग्नवि विजडेसु कदापिरेसेसु ॥)

३. कविवानरतिराजश्रीभवभूत्यादिसेवितः।

त्रितो मयी यशोवर्मा उद्गुफ्तुविविदिषाम् ॥

नहीं मिलता। यह अनुमान करना भी अप्रासङ्गिक न होगा कि भवभूति को जीवन में कई प्रताड़नाएँ और अनादर सहने पड़े होंगे। शीमन्तों ने भवभूति के कवित्व और पाण्डित्य की उपेक्षा की होगी। भवभूति ने अपने जीवन का अधिकांश दुःख और दरिद्रिच में बिताया जान पड़ता है फलतः भवभूति का स्वभाव गम्भीरता धारण करता पाया जाता है। कालिदास में जो आह्लाद और उत्साह, जो आशावादी दृष्टिकोण है, यह भवभूति में नहीं मिलता। भवभूति की परिस्थितियों ने उन्हें निराशावादी बना दिया था, वे कठिना और वेदना को अधिक प्यार करने लग गये थे, जीवन के गम्भीर पहलुओं में अधिक दिलचस्पी लेने लगे थे। भवभूति ने स्वयं एक स्थल पर उन लोगों को चुनौती दी थी, जो उनके मूल्य को नहीं आंक सके थे। दुःखी भवभूति को बाहर से फिर भी एक आशा थी कि कभी न कभी इस मोती के मूल्य को समझनेवाला कोई जोड़ती पैदा होगा, पृथ्वी बहुत बड़ी है और काल अनन्त है। भवभूति ने इसीलिए रचनाएँ उन लोगों के लिए नहीं की, जो उनके सामाजिक थे और उन्हें उपेक्षा की दृष्टि से देखते थे। वे अपनी कृतिवां भावी भावकों के लिए, भवभूति के किसी 'समानधर्मा' के लिए, लिखते रहे।^१ भवभूति की इस दायी में उपेक्षा करनेवालों को फटकार हो। पर कवि की वेदना, पीड़ा, और उसे समाज के हाथों मिला दुर्व्यवहार स्पष्ट ध्वनित हो उठता है।

भवभूति की रचनाएँ

भवभूति की तीन रचनाएँ उपलब्ध हैं, और तीनों रूपक (नाटक) हैं, मालतीमाधव, महावीरचरित और उत्तररामचरित। भवभूति के इन तीन रूपकों में प्रथम प्रकरण है, अग्य दो नाटक। कुछ विद्वानों के मतानुसार भवभूति की सबसे प्रथम रचना महावीरचरित है, और अन्तिम उत्तररामचरित। उत्तररामचरित को अन्तिम रचना मानने में तो किसी को आपत्ति नहीं है, किन्तु महावीरचरित को मालतीमाधव से पहले की कृति मानने का कोई प्रमाण नहीं है। सम्भवतः मालतीमाधव ही पहली रचना है। मालतीमाधव की दस्तुनयोजना की अधिक विस्तृतता भी इसका सन्देह कर पाती है। यहाँ तो भवभूति के सभी

१. ये नाम केविदिह न प्रयवन्वयज्ञा जानन्ति ये किमपि तान् प्रणि नैव वदन्तः।

उत्पत्त्येतेऽस्मि मम कोऽपि समानधर्मा कानो ह्ययं निरवधिपुला च एवो॥

(मालती० १. ६)

रूपक नाटकीय संविधान की दृष्टि से शिथिल जान पड़ते हैं, किन्तु इनमें भी मालतीमाधव अधिक शिथिल है। महावीरचरित में मालतीमाधव की अपेक्षा कुछ कम शिथिलता पाई जाती है।

१. मालतीमाधव

मालतीमाधव १० अङ्कों का प्रकरण है, जिसमें भवभूति ने कल्पित इतिवृत्त को आधार बनाकर वस्तुसंविधान किया है। मालतीमाधव में कवि ने प्रणय-कथा को चुना है और सम्भव है, माधव तथा मालती की इस प्रणय-कथा का सङ्केत भवभूति को बृहत्कथा से मिला हो। कथा में प्रयुक्त रुढ़ियाँ और मुख्य-मुख्य घटनाएँ बृहत्कथा के प्रणय-वृत्तों में देखी जा सकती हैं। पर वहाँ माधव और मालती कहानी नहीं मिलती। भवभूति ने बृहत्कथा अथवा किन्हीं लोक-कथाओं से कथा के बीज लेकर कथा को स्वयं पल्लवित किया है। प्रकरण में प्रयुक्त कामन्दकी की कूटनीति और अघोरघण्ट तथा कपालकुण्डला वाली विपत्ति की कल्पना भवभूति की अपनी है। भवभूति के ही शब्दों में कवि ने इस दृष्टि में रस की प्रचुरता से युक्त गम्भीर अभिनय, नायकादि के मित्रतापूर्ण व्यवहार शृङ्गार रस के साथ नायक का घोर, वीमत्सादि वाला उद्धतरूप, सुन्दर कथा और वाणी की चतुरता का निरूपण किया है।^१

भूरिवसु और देवरात क्रमशः पद्मावती और विदर्भ के राजमन्त्री हैं। विद्यार्थी जीवन में ये दोनों मित्र थे और इन दोनों ने यह प्रतिज्ञा की थी कि वे अपने पुत्र-पुत्रियों का परस्पर विवाह करेंगे। समय पर देवरात को पुत्र उत्पन्न होता है, भूरिवसु को पुत्री। देवरात अपने पुत्र माधव को इस आशा से पद्मावती भेज देता है कि भूरिवसु अपनी पुरानी बात को याद कर अपनी पुत्री मालती का विवाह माधव के साथ कर दे। इस कार्य में कामन्दकी, जो भूरिवसु की मित्र और एक तापसी है, हाथ बँटाती है। वह यह चाहती है कि मालती और माधव परस्पर एक दूसरे के प्रति अनुरक्त हो जायें। अपनी योजना को सफल बनाने के लिए यह माधव से भूरिवसु के मकान के छप्पे के नीचे गली से प्रतिदिन गुजरने को कहती है। माधव भी कामन्दकी के कथनानुसार प्रतिदिन भूरिवसु के मकान के पास की गली से गुजरता है, और मालती उसे देखकर

१. भूमना रसानां गहनाः प्रयोगाः सोहार्दहृदयानि विचिन्तितानि।

औदत्यभाषोक्तिरामोक्तं चित्राः कथा वाचि विदग्धता च ॥ (मालती ० १. ४)

अनुरक्त होती है। यहाँ तक कि मालती उसे प्रतिदिन टहलते देखकर अतिशय उत्कण्ठित हो जाया करती है।^१ मालतीमाधव के प्रथम अङ्क का विष्णुसर्प कामन्दकी और उसकी शिष्या अवलोकिता की वातचीत के द्वारा इस योजना का सङ्केत करता है। यही इस बात की भी सूचना मिलती है कि मकरन्द तथा मदयन्तिका का भी विवाह हो जाय, सो ठीक हो। मकरन्द माधव का मित्र है, मदयन्तिका मालती की सखी। मदयन्तिका नन्दन की बहिन है। माधव और मालती के विवाह होने में सबसे बड़ी अड़चन यह आ पड़ती है कि नन्दन राजा का तमसुहृद् है, और वह राजा से कहकर भूरिवसु के समक्ष मालती के साथ उसके विवाह का प्रस्ताव रखता है। भूरिवसु पेशोपेश में फँस जाता है। राजा की आज्ञा का भङ्ग करना मामूली खेल नहीं। कामन्दकी अपनी बालाकी से इस सारे विघ्न को हटाकर माधव और मालती का विवाह करा देती है।

प्रथम अङ्क में मदनोत्थान के उत्सव में माधव तथा मालती एक दूसरे को देखकर मोहित हो जाते हैं। इसी अङ्क में मालती तथा उसकी सखियों के जाने जाने पर मकरन्द आता है और माधव अपनी विरहविदग्ध अवस्था का वर्णन करता है। द्वितीय अङ्क में मालती के पिता नन्दन के साथ उसका विवाह करने की राजी हो जाते हैं, और कामन्दकी इस बहाने मालती को माधव से छिनकर विवाह करने को तैयार कर लेती है। तृतीय अङ्क में कामन्दकी माधव और मालती को शिवमन्दिर के निकट अशोककुञ्ज में मिलने की योजना करती है। माधव अशोककुञ्ज में छिपा बैठा रहना है। मालती को लेकर लवङ्गिका आती है। इसी बीच पिजड़े से एक शेर निकल आता है और मकरन्द उसे मार डालता है, पर स्वयं मूर्छित हो जाता है। चतुर्थ अङ्क में सिंह के प्रहार से मूर्छित मकरन्द को देखकर मूर्छित हुए माधव की होश में लाया जाता है। मकरन्द को भी जलसिंघन आदि से होश में लाते हैं। होश में आने पर मकरन्द मालती के साथ मदयन्तिका को देखता है। दोनों एक दूसरे के प्रति अनुरक्त हो जाते हैं। इसी बीच नेपथ्य से खबर मिलती है कि मालती के साथ

१. भूयो भूयः सविषमगरीरम्यया पश्यन्तं दृष्ट्वा दृष्ट्वा गवन्बलभीर्गुंगवानागवन्त्वा ।
साधारकाम नवमित्र इतिमालती माधवं यदगदोल्लङ्घात्पुनिरुचिर्दृष्ट्वा केराम्परीति॥

नन्दन के विवाह की बातचीत ठीक हो गई है, इसलिए नन्दन ने अपनी बहन को बुलाया है।

पञ्चम अङ्क के विष्कम्भक में कपालकुण्डला का प्रवेश होता है। इसी अङ्क में पता चलता है कि कराला देवी को बलि देने लिए कापालिक अधोरघण्ट मालती को एकटकर ले आया है। इधर माधव श्मशान में नरमात वेचता घूम रहा है, उसे किसी स्त्री की चिल्लाहट सुनाई पड़ती है। पास जाने पर वह मालती को मारे जाते देखकर अधोरघण्ट से लड़ता है। माधव अधोरघण्ट का घघ कर देता है। छठे अङ्क के विष्कम्भक में कपालकुण्डला अपने गुरु के वध का बदला लेने की घोषणा करती है।^१ इसी अङ्क में राजा के सिपाही विवाह के अवसर पर खोई हुई मालती को ढूँढते-ढूँढते श्मशान में पहुँचते हैं और कराला देवी के मन्दिर को घेर लेते हैं। मालती मिल जाती है और शादी की तैयारी होती है, पर कामन्दकी की चालाकी से मकरन्द मालती के वेश में चला जाता है, और उसी के साथ नन्दन की शादी हो जाती है। इधर देवी के मन्दिर में मालती को ले जाकर कामन्दकी माधव के साथ उसका गाम्धर्व विवाह करा देती है। सप्तम अङ्क में मुद्गाररात के समय मालती बना हुआ मकरन्द नन्दन को पीट डालता है। नन्दन मालती को दुश्चरित्र समझ कर गालियाँ देता भाग जाता है। भाभी की इस दुश्चेष्टा को सुनकर मदयन्तिका समझाने आती है और मकरन्द अपने रूप को प्रकट कर देता है। अपने प्रिय को पहचानकर मदयन्तिका उसके साथ उद्यान की ओर चली जाती है। अष्टम अङ्क में माधव तथा मालती उद्यान में मकरन्द और मदयन्तिका की प्रतीक्षा करते हैं। इसी बीच कलहस आकर सूचना देता है कि रात्रीरात में राजमार्ग पर मदयन्तिका को भगाते मकरन्द को देखकर सिपाहियों ने घेर लिया है, और वह सिपाहियों से लड़ रहा है। माधव मित्र को बचाने के लिए दौड़ पड़ता है। अवसर पाकर कपालकुण्डला मालती को भस्मना देकर श्रीपर्वत ले जाती है।^२ इधर मुद्ग होता है। माधव और मकरन्द अपूर्व वीरता प्रदर्शित

१. शांतिः कुलास्य भुजङ्गमनोर्वस्मिन्निबद्धानुरया सदैव ।

जागति दंशाय निशातदंष्ट्राकोटिविषोद्गारयुग्मज्ज्वी ॥ (६.१)

२. यावच्छ्रीपर्वतमुपनीयप्रतिपर्व तिलश एनां निकृत्य दुःखमारिणीं करोमि ।

करते हैं, जिसे देखकर राजा प्रसन्न होकर उन्हें अमयदान दे देते हैं। लीटने पर माधव को मालती नहीं मिलती। नवम अंक में वह मकरन्द के साथ विक्षिप्त अवस्था में विन्ध्यपर्वत पर मालती को ढूँढ़ने निकल पड़ता है। इसी दशा में उसे कामन्दकी की शिष्या सोदामिनी मिलती है। सोदामिनी कपालकुण्डला से मालती को वचा चुकी थी, और मालती उसी की कुटी में थी। वह माधव को इस बात की सूचना देती है।^१ दशम अंक में मकरन्द कामन्दकी के पास आकर मालती के मिलने की सूचना देता है। इधर अमात्य भूरिवसु, कामन्दकी, लवङ्गिका, मदयन्तिका सभी मालती के शोक से आत्म-हत्या करना चाहते हैं। मकरन्द आकर उन्हें माधव और मालती का समाचार देता है। वे आ जाते हैं मकरन्द तथा मदयन्तिका का विवाह करा देते हैं। कामन्दकी की सारी नीति सफल होती है।^२

यह अनुमान करना असंभव न होगा कि भवभूति को मालतीमाधव की रचना में मृच्छकटिक से प्रेरणा मिली होगी। इतना होने पर भी भवभूति ने इसे मृच्छकटिक वाले 'धूतंसकुल' सकीर्ण प्रकरण का रूप नहीं दिया, इसके कुछ कारण हैं। भवभूति प्रकृति से अत्यधिक गम्भीर है, उनके जीवन की कटुता ने भी सम्भवतः उन्हें ऐसा बना दिया हो। इसीलिए भवभूति मृच्छकटिक जैसे हास्यमय वातावरण की सृष्टि करने में असमर्थ थे। स्वयं भवभूति को भी अपनी इस प्रकृति का पूरा पता था। उन्होंने अपने नाटकों में विदूषक का समावेश नहीं किया है। मृच्छकटिक में नाटकीय घात-प्रतिघात तथा सघर्ष हास्य और कथन के परिवेश का आधार बनाकर आते हैं, जब कि मालतीमाधव में इस कमी को कपालकुण्डला और अघोरघण्ट जैसे पात्रों एवं श्मशान के बीभत्स वर्णन का समावेश कर पूरा करने की चेष्टा की गई है। मालतीमाधव की कथावस्तु बड़ी शिथिल दिखाई देती है। नाटक में अन्विष्टि या अभाव है। साथ ही नाटक में वस्तु-सविधान की रुढ़ पुनरुक्ति पाई जाती है। मकरन्द मालती का वेश बनाता है, और माधव लवङ्गिका का, इसी तरह माधव मालती

१. अक्षरिण्यश्चोपापमन्त्रिदुष्करोऽयं सा। नामविष्यमहं तत्र यदि सत्परिपरि-यनी (८, ५४)

२. यत्मागेव मनोरथैर्धूनमभूत्कल्याणमाधुष्मनी-

स्तुत्यैर्धूनपत्रमैरथ फलितं वरेणैव सन्निधय्यते।

निष्णाताश्च समागमोऽपि विहितस्त्वश्रेयसा कान्तया

संवीनी नृपनन्दनी यद्वरं प्रेक्षन्त्युच्यन्ताम् ॥ (१०, २४)

को अघोरघाट के पथ से छुड़ाता है, मकरन्द मदयन्तिका को घेर ॥ मालती-माधव में कवि ने शीतसुख-वृत्ति को जागृत रखने की चेष्टा की है, जिसमें वह सफल भी हुआ है। किन्तु आधिकारिक कथा के चित्रण में सतर्कता बरतने से प्रासङ्गिक कथा अधिक महत्वपूर्ण हो गई है, फलतः नाटक की अन्विति में बाधा उपस्थित हुई है। नाटक का व्यापार कुछ उत्तेजक घटनाओं का सङ्कलन-सा बन गया है, और नाटकीय प्रभाववात्मकता में प्रकरानुसर से बाधक बना है। काव्य की दृष्टि से निःसन्देह मालतीमाधव एक उत्कृष्ट कृति कहो जा सकती है।

२ महावीरचरित

मालतीमाधव की कथावस्तु वाली निचिलता महावीरचरित में नहीं मिलती। ऐसा जान पड़ता है, मालतीमाधव की कमजोरी को समझकर भवभूति ने महावीरचरित में नाटकीय प्रक्रिया पर विशेष ध्यान दिया है। महावीरचरित सात अङ्कों का नाटक है, जिसमें राम के जीवन की कथा वर्णित है। रामायण की विहाल कथा को लेकर नाटकाकार पूरी तरह उसका प्रदर्शन नहीं कर सकता, उसे उसकी कुछ ही घटनाओं को चुनना पड़ता है। भवभूति ने रामायण की कथा को लेकर उसमें अन्विति बनाये रखने के लिए कुछ आवश्यक परिवर्तन किये हैं। आरम्भ में ही रावण की सीता के साथ विवाह करने का इच्छुक बताकर भवभूति ने रामायण की कथा के नाटकीय सङ्घर्ष का बीज बो दिया है। राम धनुष तोड़कर सीता से विवाह करते हैं, फलतः सीता के साथ अपना विवाह न होने से रावण क्रुद्ध होता है। ताड़का, सुबाहु तथा अन्य राक्षसों के बध से भी वह क्रुष्ट होता है और रावण का मन्त्री माल्यवान् अपनी कूटनीति का जाल फैलाता है।^१ माल्यवान् ही परशुराम को उभारता है, और शूर्पणखा को मन्थरा के वेश में भेजकर कैकेयी के द्वारा राम को वनवास दिलाने का पदपन्त्र रचता है। माल्यवान् की पहली चाल असफल होती है, पर दूसरी चाल में वह सफल हो जाता है। वन में रहते हुए राम को कष्ट देने के लिए माल्यवान् सीता का अपहरण कराता है और बाली को उकसाता है। बाली राम से युद्ध करने आता है, और मारा जाता है। अन्त में मुषीक की सहायता से राम लङ्का पर चढ़ाई करते हैं। युद्ध होता

१. दनजानिरात्रिभिः सत्यज्ञो यदि शत्रुः उरणं पतोज्यया तु ।

अदितो नृप एव निश्चयतः परितप्तो यदि वा घटेन संघो ॥ (महा० ४.५)

है, रावण मारा जाता है। राम धीमा के साथ पुष्पक विमान से व्योम्हा लौट आते हैं।

यद्यपि नाटकीय 'टैकनीक' की दृष्टि से भवभूति के महावीरचरित की कथावस्तु मालतीमाधव से अधिक गठी है, तथापि इस नाटक की कथावस्तु हमें प्रभावित नहीं कर पाती। नाटकीय सङ्घर्ष की मूलभूति दुर्बल दिखाई पड़ती है। माल्यवान् की कूटनीति की असफलता का कारण राम की शक्ति-मत्ता नहीं जान पड़ती, अपितु भवितव्यता ही दिखाई गई है। उत्तररामचरित के राम की भाँति महावीरचरित के राम भी मानवी रूप में ही हमारे सामने आते हैं, किन्तु उन्हें शक्ति, कुलीनता और शौर्य का आदर्श नायक मानकर चित्रित किया गया है। फलतः राम का जो मानवोचित रूप हमें भवभूति की अमरकृति 'उत्तररामचरित' में मिलता है, वह यहाँ नहीं है। माल्यवान् राज-नीति पटु है, किन्तु वह विशाखदत्त के चाणक्य और राक्षस के स्तर तक नहीं पहुँच पाता। परशुराम के क्रोधी स्वभाव का चित्रण करने में भवभूति सफल रहे जा सकते हैं। ऐसा प्रतीत होता है, भवभूति करुण जैसे कीमल भावों के चित्रण में जितने सिद्धहस्त हैं, उतने वीर रस के चित्रण में नहीं। राम की महावीरचरित वाली वीरतापूर्ण साँकी हमें उतना प्रभावित नहीं कर पाती। महावीरचरित में भवभूति की कलात्मक समस्त शैली अवश्य देखी जा सकती है, और यह! भवभूति का भावुक व्यक्तित्व प्रकट न होकर रीतिवादी (Rhetoric) व्यक्तित्व ही अधिक व्यक्त हुआ जान पड़ता है। यहाँ भवभूति पर संस्कृत काव्यों की हास्योमुखी परम्परा का प्रभाव पड़ा है। वर्णनों के प्रति भवभूति की विशेष रुचि दिखाई पड़ती है। पर इस नाटक में समासान्त पदावली और विकटबन्धता भले ही हो उत्तररामचरित वाला प्रवाह नहीं मिलता।

३. उत्तररामचरित

भवभूति की तीसरी कृति उत्तररामचरित है। यह कृति भवभूति के जीवन के प्रौढ़ अनुभवों की देन है। मालतीमाधव और महावीरचरित की अपेक्षा उत्तररामचरित की कथावस्तु नाटकीय 'टैकनीक' तथा चरित्र चित्रण की दृष्टि से और अधिक प्रौढ़ है। इतना होते हुए भी उत्तररामचरित में भी नाटकीय व्यापार की कमी दिखाई पड़ती है। इसका खास कारण भवभूति की

अत्यधिक भावुकता है। यही कारण है कि उत्तररामचरित नीति-नाटक (Lyric drama) की दृष्टि में विशेष सफल माना जा सकता है, कोरे नाटक की दृष्टि से नहीं। काव्य की दृष्टि से भवभूति की यह कृति निःसन्देह महान् है, और हम इनका नाम कालिदास के साथ मजे से ले सकते हैं। किन्तु ऐसा जान पड़ता है, भवभूति के जिस गुण के कारण पुराने पण्डितों ने उन्हें उज्ज्वकोटि का कवि माना है, वह उनका भावपक्ष न होकर कलापक्ष दिखाई देता है। भवभूति की पाण्डित्यपूर्ण शैली ने ही इन पुराने आलोचकों के हाथों उन्हें सम्मान बिलाया है।

उत्तररामचरित ॥ अङ्कों का नाटक है, जिसमें राम के जीवन के उत्तर भाग की कथा है। लङ्का से लौटकर आने पर राम का राज्याभिषेक होता है। राज्याभिषेक के समय आए हुए जनक भियिला लौट जाते हैं, और उनके जाने से सीता दुखी हो जाती है। भूमिणी सीता के उदास मन को बहलाने के लिए राम चित्रशाला में चित्रित अपने जीवन से सम्बद्ध घटनाओं की सीता को दिखाते हैं। इसे देखकर भूमिणी सीता के मन में एक बार फिर तपोवनों को देखने का बोद्ध उत्पन्न हो जाता है। चित्र देखते-देखते सीता थक जाती है और वह राम के बग्न पर सिर रखकर सो जाती है। इसी समय दुर्मुख आकर सीता के विषय में जनापवाद की सूचना देता है। राम पर जैसे वज्रपात हो गया हो।^१ प्रथम अङ्क की योजना में भवभूति ने एक भावुक कलाकार का परिचय दिया है। सीता के भावी बिरह की अनुभूति की तीव्रता को उभारने के लिए चित्रशाला वाले दृश्य की योजना एक गहरी सूझ है। प्रथम अङ्क में प्रेम और कर्तव्य-पालन का जटिल संघर्ष दिखाया गया है। अन्त में कर्तव्यपालन विजयी होता है, पर इतना होने पर भी राम का दिल टूट जाता है, और वे न चाहते हुए भी बठोर गर्भ के बोझवाली सीता को हिलेश पशुओं के लिए वन में उसी तरह छोड़ देते हैं, जैसे कोई बलि दी जा रही हो।^२

दूसरा अङ्क ठीक बारह वर्ष बाद की घटना से आरम्भ होता है। विष्णुसम्भक से पता चलता है कि सीता के दो पुत्र हो गए हैं और वे

१. महर्षि भरतः कालिदासः । (प्रथम अङ्क)

२. निरुद्धमादुरासि निपत्य आनलज्जामुन्मुच्य प्रियगृहिणी गृहस्य शोभाम् ।

आर्तवस्तुरितकठोरगर्भगुवी कन्याद्वयो बन्धिविव निर्वृणः श्रियामि ॥ (१.४९)

बाल्मीकि के पास विद्याभ्ययन कर रहे हैं। इसी में यह भी सूचना मिलती है कि शूद्रमुनि शम्बूक का वध करने के लिए राम इस वन में आए हुए हैं। द्वितीय अङ्क में राम प्रविष्ट होते हैं, वे शम्बूक का वध करते हैं और शम्बूक दिव्य रूप को धारण कर लेता है। द्वितीय अङ्क में शम्बूक के मुँह से दण्डकारण्य (जनस्थान) की प्रशान्त और पम्भीर प्रकृति का सुन्दर वर्णन कराया गया है।^१ प्रकृति-चित्रण की दृष्टि से यह अङ्क अत्यधिक सहस्रवर्ण है, किन्तु नाटकीय व्यापार सबरुद्ध हो जाता है।

तृतीय अङ्क इस नाटक का सबसे महत्त्वपूर्ण अङ्क है। राम जनस्थान में आते हैं, वनदेवी वासन्ती उनका स्वागत करती है। इधर तमछा (नदी की अष्टिष्ठानी देवी) सीता को लेकर आती है और सीता मपवती गोदावरी की कृपा से अदृश्य शक्ति प्राप्त करती है। इस अंक में सीता छिपी रहकर राम की विरह-दशा को देखती है। वासन्ती के साथ वन में घूमते हुए राम जनस्थान के पूर्वानुभूत दुश्मनों को देखकर सीता की स्मृति में तड़प उठते हैं। इधर सीता भी उनकी इस अवस्था को देखकर दुःख का अनुभव करती है। सीता की याद में राम के विरह का जलसञ्ज्ञा बाँध को तोड़कर निकल पड़ता है, उनके रोने की सुनकर दण्डकारण्य के पत्थर भी पिघल जाते हैं, और एक स्थान पर तो राम मूर्छित हो जाते हैं। राम की यह दशा देखकर सीता भी मूर्छित हो जाती है। तमछा उसे होश में लाती है, और फिर सीता अपने अदृश्य स्पर्श से राम को सज्जायुक्त बना देती है।

उत्तररामचरित के अतुर्थ अंक में एक ओर जनक और नौशल्या का विषादमय चित्र दूसरी ओर लव का वीरतापूर्ण दर्प दिछाई पड़ता है। लव की वीरता का पूर्ण प्रस्फुटन पञ्चम अंक में होता है। चन्द्रवेतु तथा लव के दाद-विवाद के द्वारा भवभूति में लव के वीरोचित दर्प का सुन्दर चित्र अंकित किया है। पष्ठ अंक में विद्याधरो के द्वारा चन्द्रवेतु तथा लव के युद्ध का वर्णन कराया गया है, और इसी अंक में राम का प्रवेश होता है। राम के व्यक्तित्व से प्रभावित होकर लव युद्ध करना बन्द कर देता है। इसी अंक में

१. अथैतानि मदकामयूरकण्ठरीमन्त्रविभिषासीतीति चर्चनीरारलनिपिपनीमरदु-
लभ्यायनरुषण्डमणितान्वममिधान्विविधमृगयूषानि पश्यन्तु महामागः प्रशान्त-
पम्भीरानि श्वापदकुशराण्यानि महाराण्यानि । (द्वितीय अंक)

जनक, वसिष्ठ, अश्वत्थी, कौशल्यादि राजमाताएँ मञ्च पर आती हैं। अन्तिम अंक में भवभूति ने रामायण की कथा में परिवर्तन कर दिया है। रामायण की कथा के अनुसार लव-कुश अश्वमेध के समय रामायण का गान करते हैं और राम उन्हें पहचान लेते हैं। भवभूति ने अपना वस्तुसविधान दूसरे ही ढङ्ग से विन्यस्त किया है। सप्तम अंक में एक दूसरे नाटक—गर्भाङ्क—की योजना की गई है। इस नाटक के द्वारा एक ओर फिर से राम के सीता-वियोग को उभारा गया है, दूसरी ओर लव-कुश का प्रत्यभिज्ञान कराया गया है, तीसरी ओर सीता तथा राम का मिलन करा कर नाटक को सुखान्त बना दिया गया है।

उत्तररामचरित नाटक में राम और सीता के चरित्रों को सुचारु रूप से चित्रित किया गया है। सीता का चरित्र आत्मा की पवित्रता, दृढ़ता और सहनशीलता में वैशेष है, तो राम का चरित्र कर्तव्यनिष्ठा के आदर्श शातावरण से सम्पूर्ण दिखाई देते हुए भी मानव सुलभ भावात्मक दुर्बलताओं से समवेत है। अन्य पात्रों में लव का वीरतापूर्ण चरित्र, जनक और कौशल्या के विपादमय चित्र मार्मिक बन पड़े हैं, किन्तु अन्य पात्रों के अंकन में कोई विशेषता नहीं दिखाई पड़ती। भवभूति के अन्य पात्र केवल व्यापारादि की गति देने के ही लिए आते हैं, और उनमें अपना निजी व्यक्तित्व नहीं दिखाई देता। काव्य के रूप में उत्तररामचरित निःसन्देह उच्चकोटि की कृति है। जीवन के उदास रूप का वर्णन भवभूति की प्रकृति के अनुरूप दिखाई पड़ता है। उत्तररामचरित में विमुक्त सीता के कण्ठ भाव्य, लव की अद्भुत वीरता तथा प्रथम तीन अंकों में धन, पर्वत, नदी आदि का प्रकृति-वर्णन नाटक में एक साथ कोमल तथा कठोर भावों को अंकित करता है। इस दृष्टि से भवभूति में हमें कुछ ऐसा शातावरण देखने को मिलता है, जो कालिदास में भी नहीं है, जहाँ केवल सरस प्रणय-विषय ही दिखाई पड़ते हैं। उत्तररामचरित के सप्तम अंक का राम-सीता-मिलन भी दुष्यन्त तथा शकुन्तला के मिलन से कहीं अधिक गम्भीर और भावप्रवण बन पड़ा है। इन सब का एक मात्र रहस्य भवभूति की दान्त्य-प्रणय के पवित्र आदर्श रूप को अंकित करने की कुशलता है।

१. नित्याजय यथाधर्म प्रियां त्वं धर्मचारिणीम् ।

दिग्गम्याः प्रतिहृतेः पुण्ड्रां प्रकृतिमध्वरे ॥ ५० ७.२०)

२१ सं० क०

भवभूति का प्रणय-चित्रण

भवभूति आदर्श दाम्पत्य-प्रणय के सफल चित्रकार हैं। कालिदास की 'रोमैण्टिक' प्रकृति उन्हें स्वच्छन्द प्रणय की ओर अधिक उन्मुख करती है। भवभूति के पूर्व के साहित्य की ओर दृष्टिपात करने पर हम देखते हैं कि क्या कालिदास, क्या हर्ष, क्या मुक्तक कवि सभी ने स्वच्छन्द प्रणय की विशेषतः अद्विष्ट किया है। विद्वानों ने इसका कारण तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियाँ मानी हैं। वर्णाश्रमधर्म की व्यवस्था के साथ ही साथ नारी को समाज में अपने समुचित स्थान से वंचित कर दिया गया था। सामाजिक तथा धार्मिक परिस्थितियाँ कुछ इस तरह की हो गई थी कि स्त्रियों का पहले वाला सम्मान और स्वतन्त्रता लुप्त हो चुकी थी। फलतः उन्मुक्त दाम्पत्य प्रणय का वातावरण असम्भाव्य था, वह यथार्थ जीवन में न उतर पाया। भारतीय समाज का कौटुम्बिक वातावरण भी इस प्रणय में बाधक होता था, क्योंकि भारतीय नारी पिता के घर को छोड़ने पर जहाँ प्रवेश पाती थी, वह प्रवेश का घर था, जिसमें उसका पति केवल एक मध्यस्थ व्यक्ति के रूप में था। ऐसी स्थिति में वह यहाँ अपनी कवि के अनुकूल वातावरण नहीं पा सकती थी। वैवाहिक प्रणय को आदर की दृष्टि से देखा जाता था, किन्तु उसका लक्ष्य पुत्रोत्पत्ति ही था, जिससे पितरों का ऋण चुकाया जा सके। नारी के द्वारा अपने लिए पति का वरण यद्यपि कामशास्त्र ने विहित माना था, तथापि स्मृति और धर्मशास्त्र का उस पर कड़ा निमन्त्रण था और वह बुरा समझा जाता था। बौद्ध धर्म ने नारी को अवश्य कुछ स्वतन्त्रता दी, किन्तु महाभारत-रामायण और धर्मशास्त्रों का दृष्टिकोण धार्मिक ही नहीं व्यावहारिक भी था, जो कौटुम्बिक मुख शान्ति के लिए पण्डितता पत्नी का आदर्श सामने रखते थे। पर दूसरी ओर बह्मरत्नी प्रथा ने नारी की स्थिति को और अधिक बिचित्र बना दिया था। मालविकाग्निमित्र, रत्नावली आदि नाटक-नाटिकाओं में हम इस वातावरण को देख सकते हैं। पति की अन्वयाधिकारक रखकर भारतीय नारी छुलेआम विद्रोह नहीं कर पाती, भले ही वह कुछ समय के लिए श्रावती या वायवदत्ता की तरह जल-मुन उठे, पर छारिणी की तरह वह यह गूँव जानती है कि उसका ईर्ष्या करने का समय चला गया, और वह इसी में सन्तुष्ट बनी रहती है कि उसने सम्मान की रक्षा बनी रहे। पर इस संतोष के

पीछे भारतीय नारी की लाचारी और दुःख-दर्द-भरी कहानी छिपी रहती है। परिस्थितियों ने भारतीय नारी को असहाय बना दिया है, और मृच्छकटिक की घृता की भाँति हृवँ उसका कर्ण तथा उदात्त चित्र कुछ नहीं, इसी असहायता का परिचायक प्रतीत होता है।

इस प्रकार की सामाजिक तथा धार्मिक परिस्थितियों ने प्रति छुलं आम बिद्रोह करना तो असम्भव था, पर किसी तरह हृदय की आवाज नहीं रुक सकती थी। यही कारण है कि संस्कृत काव्य की कुछ धाराओं में उन्मुक्त प्रणय बहु निकला था। कामसूत्र के द्वारा संकेतित सरणियों का प्रदर्शन होने लगा था। लोक-कथाओं, प्राकृत साहित्य के लोककाव्यों (तथा हाल की गाथाएँ) तथा संस्कृत के मुक्तकों में भी घूर्त पत्नी के गुप्त प्रणय के कई चित्र पाये जाते हैं, और भवभूति के बाद में तो एक संस्कृत कवयित्री ने समस्त उपकरणों के उपस्थित होने पर भी रेवातट पर चौर्यसुरत की इच्छा प्रकट की थी।^१ इसी तरह एक दूसरी कवयित्री ने पति की तुलना नाटक के नायक से की थी, जो सब दृष्टि से पूर्ण तो होता है, किन्तु प्रेमी की भाँति पूर्ण सुख नहीं दे पाता। यही कारण है कि वैवाहिक जीवन के सदा एकरस रहने वाले, काल तथा परिषय से भी अक्षुण्ण होने वाले प्रेम का रूप आदर्श ही बना रहा। भवभूति ने इस वातावरण को देखकर एक बार उसी आदर्श दाम्पत्य प्रणय की उज्ज्वलता और उदत्तता की पताका फहराई है। उन्होंने दाम्पत्य-प्रणय को एक गम्भीर भावात्मक रङ्ग में रङ्गकर उपस्थित किया है। मालतीमाधव में उन्मुक्त प्रणय से प्रकरण का आरम्भ करते हुए भी भवभूति ने उसका लक्ष्य आदर्श दाम्पत्य-प्रणय ही माना है, जहाँ पति पत्नी को परस्पर एक दूसरे का सच्चा मित्र, सच्चा बान्धव बताया गया है। वे एक दूसरे के लिए सम्पूर्ण इच्छा, सम्पत्ति तथा जीवन का रूप लेकर आते हैं।^२ आदर्श

१. यः कीमारहरः स एव हि वरस्ता एव चैत्रक्षुधा-
स्ते चोन्मीलितमालतीसुरभयः प्रीटाः कदम्बानिलाः ।
सा चैवास्मि तथापि चौर्यसुरतव्यापारलीलाविधौ
रेवारोपसि वेनसीतरुले चैनः समुत्कण्ठते ॥ (शीला मट्टारिका)

२. प्रेमी मित्रं बन्धुना वा समग्रा सर्वे कामाः श्रेयचिन्तितं वा ।
स्त्रीणां मर्ता धर्मद्वाराश्च पुंसामित्यन्योन्यं वत्सयोर्ज्ञानमस्तु ॥

(मालतीमाधव, ६.१८)

दाम्पत्य-जीवन के इसी बीज को भावुकता के कण सरस-द्रव से सीकर भवभूति ने उत्तररामचरित में पल्लवित कर दिया है। उत्तररामचरित के राम और सीता कालिदास के दुष्यन्त तथा उसकी 'तपोवनवासिनी' प्रेयसी से वहीं अधिक गम्भीर अनुभवों से सम्पन्न हैं। उत्तररामचरित के प्रथम अङ्क में ही कवि ने आदर्श दाम्पत्य-प्रणय की सरसता चित्रित की है। यही इस प्रकार के प्रणय का जो आदर्श—दाम्पत्य-प्रणय का जो स्वरूप—भवभूति ने अङ्कित किया है, वह नि सन्देह उज्ज्वल भव्य रूप का परिचय देता है। दाम्पत्य प्रणय को कवि ने बड़े पुष्पो से प्राप्त सोभाग्य माना है—वह सोभाग्य, जिसमें प्रेम सुख-दुःख में सदा एकरस बना रहता है, जो सब स्थितियों में उसी प्रवाह में अनुगत रहता है, और हृदय को अपूर्व शान्ति (विश्राम) देनेवाला है। सच्चा प्रेम अवस्था-परिवर्ति के साथ भी परिवर्तित नहीं होता, वह प्रौढावस्था (वृद्धावस्था) में भी समाप्त नहीं हो पाता। विवाह के समय से लेकर बाद तक वह सम्बन्ध प्रेम में स्थित रहता है, और यह प्रेम समय के व्यतीत होने से—लज्जा के पदों के हट जाने से—और प्रौढ रूप प्राप्त कर लेता है।^१ राम की विश्वास है कि सीता के इस प्रकार के प्रणय का असह्य वियोग अब नहीं होने वाला है, पर निपति की क्लृप्ता तो कुछ और ही चाहती है।

भवभूति की काव्य-प्रतिभा

भवभूति मूलतः कवि है। भावपक्ष की दृष्टि से कालिदास के बाद भवभूति का नाम बिना किसी सन्देह के लिया जा सकता है। भवभूति कोमल तथा गम्भीर दोनों तरह के भावों के सफल चित्रकार है। जहाँ वे एक ओर सयोग तथा विप्रयोग शृङ्गार तथा कलन की कोमलता को अङ्कित करते में पटु हैं, वहीं और, रोद तथा वीभत्स को भी कुशलता से चित्रित करते हैं। मालती-माधव में भवभूति ने एक ओर जीवन से सम्बद्ध उन्मुक्त प्रणय का वातावरण चित्रित किया है, तो वहीं दूसरी ओर माधव के गिरह-चित्रण में विप्रयोग शृङ्गार की मानिकता चित्रित की है। यह दूसरी बात है कि भवभूति की अतिशय भावुकता भाव को इतना प्रकट कर देती है कि उनका चित्रण कालिदास की

१. अद्वैतं सुखदुःखयोरनुगतं सर्वान्भवस्थानु य-

द्रिमायो हृदयस्य यत्र जरसा यस्मिन्नहायो रसः।

कालेनावरणात्पदाय परिणतं यत्प्रेमद्वारे स्थितं

भवं तस्य शुमानुपस्य कथमप्येवं हि तत्प्राप्यते ॥ (१.१९)

तरह व्यर्थ नहीं रह पाता, फलतः कहीं-कहीं अपनी कलात्मकता खो बैठता है। कालिदास के मेघदूत से प्रभावित होकर भवभूति ने मालतीमाधव के नवम अङ्क में एक छोटा-सा दो पद्यों का 'मेघदूत' भी निबद्ध किया है। कालिदास का यक्ष मेघ को यह बताता है कि वियोगिनी नायिकाओं के प्रेमपूर्ण हृदय को स्थिर करने में पुष्पसदृश कोमल आशाबन्ध ही काम करता है (आशाबन्धः कुसुमसदृशं प्रापशो ह्यङ्गनानां, सद्यः पाति प्रणयि हृदय विप्रयोगे रुणद्धि), तो भवभूति का माधव मेघ से यही प्रार्थना करता है कि कहीं उसे मालती मिले, तो वह उसके आशातन्तु को न तोड़े।^१ दाम्पत्य प्रणय के संयोग तथा वियोग दोनों अवस्था वाले चित्रण उत्तररामचरित में बेजोड़ हैं, और वे संस्कृत साहित्य की महार्थ निधि हैं। उत्तररामचरित के प्रथम अङ्क में संयोग शृङ्गार का सरस वातावरण है, जहाँ राम सीता को अपने पिछले अनुभूत प्रणय-ध्यापारों की याद दिलाते हैं। जनस्थान का चित्र देखकर राम को पुरानी बातें याद आ जाती हैं। यही वह स्थान है, जहाँ राम और सीता पर्णकुटी में रात के समय एक दूसरे के गाल से गाल सटाकर, एक-एक बाहु से परस्पर बाढ़ आलिङ्गन कर, रात भर पता नहीं क्या-क्या, बिना क्रम की बातें किया करते थे, इसी दशा में सारी रात ही बीत जाती थी, उसके पहरो के बीतने का भी पता न चलता था। जागते ही जागते प्रातःकाल होने को आता था, पर उनकी बातें फिर भी पूरी न होती थीं।

किमपि किमपि मन्दं मन्दमासत्तियोगावविरलितकपोलं जल्पतोऽरुणदेण ।

अतिथिलपरिरम्भध्यापुतेकैरुदोष्णोरविदितगतयामा रात्रिशैवं व्यरंसीत् ॥

(उत्तर० १. २७)

सीता को बनबात बने के बाद परम प्रेयसी सीता के वियोग में राम की दशा अत्यधिक शोचनीय हो जाती है। उनका हृदय फट पड़ना चाहता है, पर फिर भी उसके दो टुकड़े नहीं हो पाते; व्याकुल शरीर मूर्च्छित हो रहा है, पर फिर भी संज्ञा को नहीं छोड़ पाता; हृदय में छिटा वियोग की जो अग्नि जल रही है,

१. देवाशरपेर्जगति विचरन्निच्छया महिष्यां च-

दाशवास्यादी तदनु कथयेमभिषीयामवस्थाम् ।

आशातन्तुर्न च कथयतात्यन्तमुच्छेदनीयः

प्राणप्राणं कथमपि करोत्यायतास्याः स एकः ॥ (१. २६)

और उसे धनदास देने का जो संताप उठ रहा है, वह शरीर को जलाता तो है, पर उसे भस्म नहीं कर पाता; और इस तरह क्रूर विधाता राम के मर्मस्थल पर प्रहार तो कर रहा है, पर उनके जीवन का अन्त नहीं कर डालता। काश, जीवन का अन्त हो जाता। सीता के वियोग से जनित वेदना का वहन राम के लिए मृत्यु से भी बड़कर दुःखदायी हो गया है।

बलति हृदयं शोकोद्वेगाद् द्विधा न तु भिद्यते

बहति विकलः कायो मोहं न मुञ्चति चेतनाम् ।

एवमपति तनून्मन्तर्बाहः करोति न भस्मसाद्

प्रहरति दिधिर्ममंछेदी न कृन्तति जीवितम् ॥ (उत्तर० १.११)

शृङ्गार तथा क्रन्दन में भवभूति की भारती तदनुकूल कोमलकान्त पदावली का परिवेष लेकर आती है, तो वीर रौद्र रस में उसमें गौड़ी की विकटवन्धता दिखाई पड़ती है। महावीर चरित में तथा उत्तररामचरित की चन्द्रकेतु और लव की उक्तियों तथा उनके मुद्रवर्णन में वीररसोच्चित पदावली का प्रयोग पाया जाता है। निम्न उक्ति में लव की वीरता का सुन्दर चित्रण है :—

उपाग्रिह्रया बलमितीक्ष्णकोटिबन्धु-

मुद्गारिघोरघनघर्घरघोषमेतत् ।

प्राप्तप्रसन्नहृसदतकवचप्रयत्न-

धूम्राविडम्बि विकटोदरमस्तु क्षापम् ॥ (उत्तर० ४.१९)

‘यह मेरा धनुष प्राणियों को निगलने में तत्पर हैसते हुए यमराज के मुखरूपी यन्त्र की जैमाई की मकल करता हुआ अपने भयङ्कर मध्यभाग को फैला ले। इसकी भीषी जीभ के समान दिखाई पड़े, और इसके दोनों मण्डलाकार किनारे ढाढ़ों-से सुशोभित हों, तथा यह यमराज के मुँह के समान ही भयङ्कर घर्घर शब्द को उत्पन्न करे। जिस प्रकार यमराज का भयङ्कर मुख अनेकों प्राणियों के प्राणों का अपहरण करता है, ठीक वैसे ही मेरा धनुष भी मुझ में अनेकों मोढ़ाओं का सहार करने में समर्थ हो।’

महावीरचरित की निम्न उक्ति में एक साथ रौद्र और बीमत्स की व्यञ्जना होनी है। परशुराम की निम्न रौद्रव्यञ्जक उक्ति उनकी क्रूर प्रवृत्ति की परिचायिका है—

सत्तिष्ठोत्तिष्ठ यावद्विशलितयकुलनोमवृक्कास्त्रपात्रा

स्नायुधन्यत्यश्लक्ष्ण्यतिकरितजरत्कंधरादसखण्डः ।

मूर्धच्छेवादुदञ्चद्वलघमनिशिरासकटिण्डोरपिण्ड-

प्रायासुम्मारघोरं पद्ममिव परशुः पर्वशस्त्रां शृणातु ॥

(महावीर० ३-३२)

परशुराम क्रुद्ध होकर जनक से कह रहे हैं—‘यदि तुम युद्ध करना चाहते हो, तो उठो । यह मेरा परशु तुम्हारे शरीर के यकृत, अग्रमांस (वृक्क) तथा रक्त को शकलित कर डालेगा । यह तुम्हारी उस बूढ़ी गर्दन पर प्रहार करेगा, जो नसों और हड्डी के टुकड़ों का ढाँचा है । गर्दन के कट जाने से गले से निकलते हुए घमनी तथा शिरा के रक्त के बुदबुदो से भयङ्कर तुम्हें यह मेरा परशु उसी तरह टुकड़े-टुकड़े काट डाले जैसे पशु को टुकड़े-टुकड़े काट डाला जाता है ।

बीमत्स रस के चित्रण में भवभूति बड़े पटू हैं । संस्कृत साहित्य में बीमत्स रस का चित्रण बहुत कम पाया जाता है । उन अपवादरूप चित्रों में भवभूति ॥ मालतीमाधव के पञ्चम अङ्क के कुछ पद्य उपन्यस्त किये जा सकते हैं । श्मशान के प्रेतों का निम्न वर्णन बीमत्स तथा भयानक की चर्चणा कराता है ।

उद्दृष्टोत्कृष्ट कृति प्रथममय पृथ्त्सेषभूयांसि मांसा-

न्यस्तस्फिक्पृष्ठाविहायवपत्रमुलभान्युपपूतीनि शब्दा ।

भार्तः पर्यस्तनेत्रः प्रकटितदशनः प्रेतरङ्गः करङ्का-

दंकस्यादस्यसंस्थं ह्यपुटगतमपि क्लृप्तमव्ययमस्ति ॥

(मालती० ५.१६)

‘भरे, यह दरिद्र प्रेत पहले तो शव से चमड़े को उखाड़ रहा है । चमड़े को उखाड़-उखाड़ कर कन्धे, कूँह्दे, पीठ आदि के अङ्गों में मजे से प्राप्य, अत्यधिक फूले हुए, बड़ी तेज दुर्गन्ध वाले मांस को खा रहा है । उसे खाकर भाँखें फैलाता हुआ यह दीन प्रेत, जिसके दाँत साफ दिखाने दे रहे हैं, गोदी में रखे हुए शव से हड्डी के बीच के मांस को भी नोच-नोच कर बड़े धैर्य और आनन्द के साथ खा रहा है ।’

रस की भाँति ही भवभूति प्रकृति के भी कोमल तथा कठोर दोनों तरह के रूपों को देखने की पंनी निगाह रखते हैं । कालिदास का मन प्रकृति

के कोमल पल की ओर ही रमता है, वे हिमालय की सरस तलहटियों, पर्वतों और वनों की हरिमाली, उसमें विचरण करते भृगों, हाथियों या भौरो तक ही सीमित रहते हैं। भवभूति जहाँ एक ओर कमलवनो को कम्पित करने वाले मल्लिकाञ्ज हसो या पादप-शाखाओं पर झूमते शकुन्तो की कोमल भङ्गिमा का अवलोकन करते हैं,^१ वहाँ प्रचण्ड प्रीति में ज्वर के पसीने को पीते हुए व्यासे गिरगिटों को भी देखने की शक्ति रखते हैं।^२ वे एक साथ दण्डकारण्य के 'स्निग्धश्याम' तथा 'भीषणा-भोगरुक्ष' दोनों तरह के प्रकृति-सौन्दर्य का चित्र अङ्कित करते हैं।^३ भवभूति में प्रकृति के ध्वनि-पक्ष (Sound) का ग्रहण करने की अमूर्त शक्ति है। उनकी पदयोजना स्वतः प्रकृति के ध्वनि विषय की ध्वनि को उपस्थित कर देती है, चाहे वह कलकलनादिनी निर्झरिणियों की ध्वनि हो, या शमशान के पेड़ पर टंगे शवों के शिरो की माला के सरम्भ भागों में गूँजते हुए और शमशान की पताका को हिला कर उसकी घण्टियों को बार-बार बजाते हुए वायु की भयङ्करता हो।^४ भवभूति में प्रकृति की हर बारीकी को देखने की तीव्र पर्यवेक्षण-शक्ति है। कालिदास के बाद पूरे संस्कृत साहित्य में प्रकृति का ऐसा कुशल चित्रकार कोई नहीं दिखाई पड़ता। भारवि, माघ, श्रीहर्ष या मुरारि प्रकृतिवर्णन में अप्रस्तुतविधान में फँस जाते हैं, पर भवभूति का प्रकृति-वर्णन अप्रस्तुतविधान से लड़ कर नहीं आता। कालिदास के प्रकृतिवर्णन के सम्बन्ध में हम एक पद्धति का सन्दूत कर आये हैं—अनलङ्घ्य पद्धति का प्रकृतिवर्णन। भवभूति के प्रकृतिवर्णन भी इसी अनाविल नैतिक सौन्दर्य को साथ लेकर आते हैं। भवभूति जो कुछ देखते हैं, उसे बिना किसी अलङ्कार की छाग लपेट के उपस्थित करते हैं, और भवभूति के चित्रण की ईमानदारी, ध्वनि विषय की नैतिकता, स्वतः उसमें प्रभाव-त्पादकता को सञ्जात कर देती है। भवभूति का सङ्गीत भी इन चित्रों को जीवन-दान देता देखा जाता है। भव-

१. उत्तरराम० १, ३१।

२. उत्तर०. २, १६।

३. स्निग्धश्यामः वरचिदपरतो भीषणाभोगरुक्षः

रथाने रथाने मुखरकनुभो हाङ्गनीनिर्झराणाम् । (उत्तर० १. १४)

४. कर्ष्य भूगोनि वायुविश्रुतवर्धनः श्रेष्ठिजेषु युग्म-

मुत्ताः किङ्किणीनामनवरतरागत्कारहेतुः पताकाम् । (मालनी० ५.४)

भूति की प्रकृति का एक कोमल चित्र यह है। जनस्थान के सघन जामुन के निकुञ्जों के बीच से नदियाँ बहती हुई बकी जा रही हैं। नदियों के तट पर उगे हुए देवस पर मस्त पक्षी बंटे हैं, जिनके हिलाने से वेतस के पुष्प नदी के शीतल और स्वच्छ पानी में गिरकर उसे सुगन्धित बना रहे हैं। फलभार से झुके जामुन के पेड़ों से पके फल टप-टप गिर कर नदियों को मुखरित कर रहे हैं।

इह समदशकुन्ताक्रान्तवानोर्धीरुत्प्रसवसुरभिशीतस्वच्छतीया वहन्ति ।

फलभरपरिणामश्यामजम्बूनिकुञ्जस्थलनमुखरभूरिषोतसो निर्हारिष्यः ॥

(उत्तर० २.२०)

भवभूति की कला में पाण्डित्य और प्रतिभा का अपूर्व समन्वय दिखाई देता है। वे समासान्त पदसङ्घटना, आनुप्रासिक चमत्कार तथा गोड़ी रीति के भी सफल प्रयोक्ता हैं। पर भवभूति श्लेष, यमक या दूरालङ्कारकल्पनाओं में कभी नहीं पड़ते। भवभूति की आरम्भिक कविताओं में फिर भी कवि का भावपक्ष अधिकतर कलापक्ष के अभिविवेक से दबा-सा दिखाई पड़ता है, किन्तु ज्यो-ज्यो कवि में परिपक्वता आती गई है, वह भावपक्ष की ओर उन्मुख होता दिखाई पड़ता है। मालतीमाधव तथा महावीरचरित में भवभूति की समासान्त पदावली और आनुप्रासिक चमत्कार से बड़ा मोह है, और इसका अभिविवेक उत्तररामचरित में भी यत्र-तत्र है। मालतीमाधव में ही कवि में कोमल तथा गम्भीर दोनों प्रकार के भावों और प्राकृतिक दृश्यों की चित्रण करने की क्षमता दिखाई पड़ती है। उत्तररामचरित में आकर कवि कोमल विषय के अनुरूप कोमल शैली का प्रयोग, तथा गम्भीर विषय के अनुरूप गम्भीर शैली का प्रयोग करता देखा जाता है। कालिदास की शैली गम्भीर भावों के उपयुक्त नहीं है, तो माध की शैली प्रायः कल्प जैसे अतिकोमल भावों की व्यक्त करने में अशक्य है, पर भवभूति की भारती कभी कदण की कोमल रागिनी के रूप में स्पन्दित होती है, तो कभी गम्भीर और घोर सङ्गोष्ठ का सृजन कर उदात्त वातावरण का निर्माण करती है। भवभूति ही सहस्र साहित्य में ऐसे अकेले कलाकार दिखाई पड़ते हैं, जो दोनों तरह की गीतसरणियों के सफल गायक हैं। भवभूति की दोनों प्रकार की शैलियों का एक-एक उदाहरण देना पर्याप्त होगा। भवभूति की आनुप्रासिक समासान्तपदावली का एक रूप यह है :—

प्योमनस्तापिच्छगुञ्जलावलिभिरिव तमोवल्लरोन्मिष्यन्ते,

पर्यन्तः प्रान्तवृत्त्या पयति वसुमतो नूतने मञ्जतोव ।

वात्यासंवेगयिष्विष्विततवलपितस्फौतधूम्याप्रकाशं

प्रारम्भेऽपि त्रियामा तरुणयति निजं नीलिमानं वनेषु ॥

(मालती० ५.९)

रात्रि के आरम्भ का वर्णन है। कपालकुण्डला रात्रि के आरम्भ में चारों ओर फैलते अन्धकार का वर्णन कर रही है। 'आकाश के प्रान्तभाग तमालपुष्प के गुच्छों से लदी हुई, अन्धकार की लताओं के द्वारा आच्छादिन हो रहे हैं, चारों ओर तमाल-पुष्प के समान हल्के कान्ते रङ्ग का अंधेरा घड़ता जा रहा है, ध्वो जैसे किसी नये पानी में डूब रही है, रात्रि आरम्भमें अपने नीले स्वरूप को चारों ओर प्रकट कर रही है, और जैसे तेज हवा के चलने में धुआँ उठकर चारों ओर मण्डलाकार फैल जाता है, वैसे ही रात्रि के प्रारम्भ में ही अन्धकार आकाश तथा पृथ्वी पर चारों ओर मण्डलाकार फैल गया है।'

भवभूति की कोमल वैदर्भी का एक रूप निम्न पद्य में मिलेगा।

वितरति गुरुः प्राज्ञे विद्यां यथैव तथा जज्ञे

न च खलु तपोजनि शक्तिं करोत्यपहृति वा ।

भवति च पुनर्भूयान् भेदः फलं प्रति तद्यथा

प्रभवति पुनर्विम्बोद्ग्राहे मणिर्न भुवो वयः ॥ (उत्तर० २.४)

लव-कुश की बुद्धिमत्ता की प्रशंसा करती हुई अनुसूया कह रही है। 'गुरु तो विचक्षण तथा मूर्ख दोनों प्रकार के शिष्यों को एक-सी ही विद्या प्रदान करता है। वह न तो बुद्धिमान् शिष्य की ज्ञानशक्ति को उत्पन्न ही करता है, न मूर्ख शिष्य की ज्ञानशक्ति को कम ही करता है। पर इतना होते हुए भी गुरु की शिक्षा का दोनों को भिन्न-भिन्न प्रकार का फल प्राप्त होता है। विचक्षण शिष्य उसे ग्रहण कर लेता है, मूर्ख शिष्य उसका ग्रहण नहीं कर पाता। मणि किसी भी वस्तु के प्रतिविम्ब को ग्रहण करने में समर्थ होती है, पर मिट्टी का डंठा उस शक्ति से रहित होता है।'

नाटककार की दृष्टि से चाहे भवभूति को हम उच्छ्रोत्रि का न मानें, कवि के रूप में भवभूति का स्थान निश्चित है। कवि के रूप में बालिदाम के बाद भवभूति का नाम निःसन्देह लिखा जा सकता है। कवि-हृदय भवभूति में माप ॥ भी नहीं बढ़ा-चढ़ा है। भवभूति की प्रशंसा पुराने कवियों ने भी की

है, पर उन्होंने उनकी सामुप्रासिक गाढवन्धता तथा शिखरिणी छन्द^१ के सौन्दर्य की ही विशेष प्रशंसा की है। भवभूति के बाद आने वाले कवियों ने भी उनके इसी एक गुण की ओर दृष्टिपात किया है। भवभूति के साक्षात् उत्तराधिकारी मुरारि ने उनके पण्डित्य पक्ष को ही अनायास है, तथा भवभूति की प्रतिभा का थोड़ा-सा भाग भी मुरारि को प्राप्त नहीं हो सका है। भवभूति का व्यक्तित्व संस्कृत साहित्य में जीवन की मधुरता और कटुता, अन्तःप्रकृति तथा बाह्यप्रकृति के कोमल और बिकट दोनों रूपों को ग्रहण करने की क्षमता रखता है, भवभूति वह 'श्रीकण्ठ' है, जिसने एक साथ चन्द्रकला की शीतल सरसता और विय की तिक्तता दोनों को—जीवन के उल्लासमय तथा वेदनाव्यपित दोनों तरह के पहलुओं को—सह्यं अङ्गीकार किया है।



१. भवभूतेः शिखरिणी निरर्गलनरङ्गिणी ।

रश्मिः पद्मसंदर्भे वा मयूरीव नृत्यति ॥ (क्षेमेन्द्र)

मुरारि

महाकवि भवभूति ने हमें दृश्यवाच्य में अव्यवाच्य के सख्त भावार्थक वातावरण की सृष्टि दी, फलस्वरूप उसकी नाट्यकला मृदुल में न बाहर गीति नाट्य (Lyric-drama) का रूप लेकर सामने आई। भवभूति की इस गीति नाट्य-सदृश पर भी उनके अनुषंगी चढ़ते ही गनीमत थी, नाटक न मिलता, तो कम से कम भाष्यज्ञ की उल्लेखता तो बढ़ाने बनी रहनी, पर भवभूति के साक्षात् अनुषंगी मुरारि ने भवभूति के केवल एक ही गुण को लिखा, वह है भवभूति का पद-विन्यास, उनकी गौरी जैसी वाक्का निबन्ध। मान का पान्थिग्य और पदविन्या लेकर मुरारि नाटक के क्षेत्र में प्रविष्ट होते

और भवभूति उहाँ जोग में भाषामिथ्याक करते चले जाते हैं, जहाँ खुद-ब-खुद भावानुसंग पदरचना होनी जाती है—यदि कोमल भाव है, तो पदरचना कोमल, और गम्भीर भाव है, तो पदरचना गम्भीर—मुरारि सोच सोच कर पद रखते नजर आते हैं। सम्भवतः विष्णु लक्ष्मण भारवि के कलानुसंग को सीखा शिक्षा के लिए माघ उसी माघ में चढ़कर उनमें ठेके-ठेके विद्व होना चाहते हैं, उसी तरह मुरारि भी भवभूति के ही माघ पर चढ़कर उनमें अधिक दम प्रान्त करना चाहते हैं। पर कहीं माघ और कहीं मुरारि? मान में भारवि की अदृष्टा नई नुता अतिरिक्त-वि-हृदय था, और यही मुख्य कारण है कि माघ अपने सख्त में बरा प्राचीन पन्थियों और बरा मध्य समीप, दोनों की दृष्टि में सरल हुए, किन्तु मुरारि के पास भवभूति को पठाने करने के साथ-ही कवि हृदय तो दूर रहा, मध्यम क्षेत्रों का कवि-हृदय है। कला-नल में भी मुरारि की कई कमजोरियाँ भवभूति की श्रेणी हैं, कई माघ की। मुरारि के पान्थिग्य में कोई सम्यक् नहीं, पर काव्य या नाटक के क्षेत्र में वह योग्य है। प्राचीन पन्थिज चाहते मुरारि की पदविन्या को सोच सोचकर इनने सुलभ हृदय हो जायें कि भवभूति की रसनिर्भर सम्भवतो को रेगिस्तान की तरह सुखाने का प्रयत्न करने लगे, महदय भावुक मुरारि को कवि के रूप

मे भी अधिक सफल नहीं मान सकता, नाटककार के रूप में तो वे बिल्कुल असफल हुए हैं। मुरारी को जैसे यह पता ही नहीं कि दृश्यकाव्य और श्रव्यकाव्य में कोई भेद भी होता है। लम्बे-लम्बे अष्टु, कयावस्तु की विशृङ्खलता, नाटकीय कुतूहल का अभाव, कृत्रिम शैली और सवादों की प्रचुरता मुरारि की खास विशेषतायें हैं और ये वे गुण या दोष हैं, जो मुरारि के पञ्चाङ्गादी सभी कवियों (नाटककारों) कम या ज्यादा रूप से पाए जाते हैं। जिस नाटकीय परम्परा का निर्वाह भास, कालिदास, शूद्रक और विशाखदत्त ने किया है, उसकी सीपापोती करना ही मुरारि के पाण्डित्य की खास पहचान है।

मुरारि के विषय में जो कुछ परिचय मिलता है, उसका एक मात्र साधन अनर्घराघव की प्रस्तावना ही है।^१ अनर्घराघव के मतानुसार वे श्रीवर्धमानक

१. अनर्घराघवकार मुरारि पाण्डविडम्बन नामक प्रहसन के रचयिता से भिन्न हैं। पाण्डविडम्बन की हस्तालिखित प्रति जो १७४८ (वधुनिगमसप्तमः) शाके की लिखी हुई है, चौल्लम्बा विद्याभवन के व्यवस्थापक श्रीकृष्णदासजी गुप्त ने मुझे दिखाई थी। इस प्रहसन में दो भङ्ग हैं। प्रस्तुत हस्तलिखित प्रति २३ पत्रों की है, जिसमें ७ पत्र (१९ से २२ तक) छोड़ दिए हैं। यह प्रहसन किसी मुरारि की रचना है—

श्रीमन्मङ्गलपत्तनाम्बुधिसुधाधाराभिरामाशयः

शर्वांगीचरणारविन्दमधुपः स श्रीमुरारिः कविः।

वाचो यस्य रत्नप्रमत्तवनितालङ्कारशङ्कार-

दीणानादसहोदराः अक्षयोरस्तन्वते निर्बुधित् ॥ (पत्र २)

वे मुरारि किसी मङ्गलपुर के रहने वाले हैं, जब कि अनर्घराघवकार माहिष्मती के निवासी माने जाते हैं। प्रहसनकार को अनर्घराघवकार से भिन्न मानने के दो कारण हैं—
(१) महाकवि मुरारि विष्णुभक्त थे, प्रहसनकार मुरारि शिवभक्त। (दे. भगवतः पुण्यो रामस्य यात्रायां मुपस्थानीयाः सभाभारः—अनर्घराघवतथा—तदयं भगवतो वैयनाथस्य यात्रायां परिमलिनमेव नानादिगतकाराभ्येव सकलकृष्णविलसज्जलतेनारोषभुवनवान्जसमधिकृतान दक्षविरूपाक्षपादारविन्दबन्दाक्षेपः।^२—(प्रहसन पत्र २) (२) प्रहसनकार को शैली उन्हें १७ वीं शती का संकेतिक करती है। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रहसनकार मुरारि मैथिल थे। पाण्डविडम्बन में एक साधु की विलासिता पर व्यंग्य कसा गया है। साधु के मुख से नैयायिकों, वेदान्तियों, मीमांसकों, छान्दसों और पौराणिकों की निन्दा कराई गई है—

(१) घटपटादिसामान्यविचारणातारतम्यतिरोहिनहृदयास्तात्किन्ताः कर्कशचेतसोऽसंज्ञात-
रामानुरागा एव देवकीतनयवचनमत्काश्चन्तो लज्जन्ते। (पत्र ४)

(२) एते च वेदान्तिनः प्रत्यक्षाणामपि मिथ्यात्वं प्रतिपादयन्तः सन्तोभिधीयन्ते।

(पत्र ४)

तथा नन्तुमती के पुत्र थे, और मोदगल्य गोत्र में उत्पन्न हुए थे ।^१ यहीं यह भी संकेत मिलता है कि मुरारि महाकवि तथा बाल वात्मीकि की उपाधि से विभूषित थे ।^२ मुरारि की तिथि के विषय में निश्चित रूप से तो कुछ नहीं कहा जा सकता, किन्तु कुछ अन्तःसाक्ष्य के आधार पर यह जान पड़ता है कि मुरारि का समय ईसा की आठवीं सदी का उत्तरार्ध या नवीं सदी का पूर्वार्ध रहा होगा । मुरारि निश्चित रूप में भवभूति के बाद हुए हैं भवभूति के उत्तररामचरित का उद्धरण मुरारि के अनपराध में देखा जाता है, साथ ही भवभूति के महावीरचरित तथा उत्तररामचरित के प्रति मुरारि अत्यधिक श्रेणी हैं, इतने श्रेणी, कि भवभूति के कई दोषों को मुरारि ने अपनी कृति में और अधिक बढ़ा दिया है । मुरारि का उल्लेख रत्नाकर के हरविजय महाकाव्य में स्पष्टतः किया गया है,^३ जो उन्हे रत्नाकर से पूर्व का सिद्ध करता है । रत्नाकर का समय ईसा की नवीं सदी का उत्तरार्ध माना जाता है । रत्नाकर श्वभ्यालीककार भानन्दवर्धन के समसामयिक तथा वाश्मीरराज अर्धान्तर्धर्मा के राजपण्डित थे । बाद में भी

(३) आः कथमग्नी दक्षिणतो मीमांसका लोकान्तरप्राप्तिफलाकाश्रया गुरुतरामर्षस्य विषाद वैश्वानरोऽप्याल्यमनोकहमुत्पादयन्ति । (पत्र ४)

(४) अमी च वैदविदामोऽपि शास्त्रवेदार्था गायत्र्युपामकाः शाकटाः पशुकत्वा एव । एते च शौराणिकाः पारण्डुरीरवापाल्यकदर्भाकृतचेतसोऽमद्भोहका एव । दर्शनस्थानमपि न विद्यते । (पत्र ५)

आचार्यप्रवर 'अष्टानराशि' महाराज का उपदेश निम्न है, जिसमें वे समस्त संसार की समशीमय समझने को कहते हैं ।

किं यागेन किमस्ति वा सृष्टुनीरुनावेन दावेन वा
किं वा देवतपर्ययाऽपि पितृभिः किं प्राप्यते तर्पितैः ।

दे मूढाः शृणुनाऽमदीयवचनं चेद्विच्छेद्य स्वं हितं

हित्वा मोहपरपरां जगदिदं शमात्मकं चिन्त्यताम् ॥ (पत्र ५)

१. अस्ति मोदगल्यगोत्रमभवस्य महाकवेर्महृषीवर्धमानननुभूजस्तन्तुमतीनन्दनस्य मुरारोः कृतिरभिनवमनवरायव नाम नाटकम् । (प्रथम अङ्क १० १९)

२. अस्य हि मोदगल्यानां ब्रह्मर्षीणामन्वयग्रूर्धन्यस्य मुरारिनामधेयस्य बालवात्मीकेर्वाङ्मयममृतविन्दुनिश्चान्दि कन्दल्यनि बौतुकं मे । (प्रथम अङ्क १० २४)

३. अत्रुत्पनाटक इवोत्तमनायकस्य जादौ कविर्विधिग यस्य मुरारिरित्यम् ।

आकल्पतकृत्स्नमुत्तमः क्व गतः स दैत्यनाथो दिग्दण्डकशिपुः सह बभ्रुमिवः ॥

(हरविजय इ. ३७)

मंथ के श्रीकण्ठचरित में मुरारि का उल्लेख मिलता है। कुछ पाश्चात्य विद्वान् मुरारि को बाद का मानते हैं, किन्तु मुरारि राजशेखर से पुराने जान पड़ते हैं। जयदेव भी अपने प्रसन्नराघव में मुरारि के अनर्घराघव से अत्यधिक प्रभावित हैं। मुरारि के जन्मस्थान के विषय में निश्चित रूप से कुछ भी पता नहीं चलता। डॉ० कीच का मत है कि मुरारि माहिष्मती (नर्मदा के तट पर स्थित मान्धाता) के किसी राजा के सभापण्डित थे।^१

मुरारि की केवल एक ही कृति उपलब्ध है—अनर्घराघव नाटक। यह सात अङ्कों का नाटक है, जिसमें भवभूति के महावीरचरित की भांति सम्पूर्ण रामायण की कथा को लेकर नाटक की रचना की गई है। विश्वामित्र के आगमन से लेकर रावणवध, गुप्तक विमान से अयोध्यापरतन्त्र एवं रामराज्याभिषेक तक की समस्त कथा को नाटकीय वस्तु का आधार बनाया गया है। महाकाव्य के अनुरूप इतनी घड़ी कथा को लेकर नाटक की रचना करने में नाटककार कभी कभी वस्तु को नहीं संभाल पाता। भवभूति के महावीरचरित एवं मुरारि के अनर्घराघव दोनों में ही यह दोष देखा जा सकता है। इसी दोष से राजशेखर का बालरामायण तथा जयदेव का प्रसन्नराघव भी अछूना नहीं रहा है।

नाटकीय वस्तु

नाटक का प्रथम अङ्क अत्यधिक लम्बी प्रस्तावना के बाद आरम्भ होता है। इस अङ्क में दशरथ तथा कामदेव मन्त्र पर प्रविष्ट होते हैं। कञ्चुकी विश्वामित्र के आने की सूचना देता है। विश्वामित्र के आने पर राजा उनकी अत्युक्तिपूर्ण प्रशंसा करता है तथा वे भी राजा की वैसे ही प्रशंसा करते हैं। तब वे राम को यज्ञ का विध्यस्त करने वाले राक्षसों का वध करने के लिए माँगते हैं। राजा पहले तो हिचकिचता है, पर बाद में राम को विश्वामित्र के साथ विदा कर देता है। राम को लेकर विश्वामित्र विदा हो जाते हैं। द्वितीय अङ्क के विष्कम्भक में शुन शेष तथा पशुमेढ्र नामक दो शिष्य बाली, रावण, राक्षस, जाम्बवन्त आदि के विषय में आवश्यक जानकारी देते हैं। इसी अङ्क में मन्त्र पर राम तथा लक्ष्मण प्रवेश करते हैं, जो आश्रम और मध्याह्न

की गर्मी का वर्णन करते हैं।^१ इसी अङ्क में एकदम शाम पड़ जाती है। ऐसा जान पड़ता है, कालान्विति की ओर नाटककार का ध्यान ही नहीं है। सारा अङ्क वर्णनों से भरा पड़ा है, जिसमें व्यापार का अभाव है। शाम के समय विश्वामित्र मन्त्र पर प्रविष्ट होते हैं और सूर्यास्त का लम्बा वर्णन करते हैं।^२ इसी बीच नेपथ्य से ताडका के आने की सूचना मिलती है। राम स्त्री का वध करने से हिचकिचाते हैं, पर विश्वामित्र के समझाने-बुझाने पर प्रस्थान करते हैं। ताडका का वध करने पर राम पुनः रात्रि का वर्णन करते मन्त्र पर प्रवेश करते हैं। तब विश्वामित्र भियला जाने का प्रस्ताव रखते हैं। द्वितीय अङ्क काव्य की दृष्टि से कुछ लोगों को भले ही सुन्दर दिखाई पड़े, अनर्घराघव नाटक की उन धीकलियों में घास है, जिसने नाटकीय व्यापार की गत्यात्मकता को अवलोक कर दिया है।

तीसरे अङ्क के विष्कम्भक में जनक का कचुकी कलहसिका के साथ बात-चीत करते समय यह सूचना देता है कि रावण ने सीता के साथ विवाह करने का प्रस्ताव भेजा है। तीसरे अङ्क में जनक पुरोहित शनानन्द के साथ जाकर राम का स्वागत करते हैं। इसी बीच रावण का पुरोहित शोष्कल जाकर सीता के विवाह सम्बन्ध की बात करता है।^३ जनक इस बात को रखते हैं कि वद शिव के धनुष को चढ़ा दे। शोष्कल अपमान समझता है, और रावण की प्रशंसा करता है, जिसका उत्तर राम देते हैं। इसके बाद राम उठकर धनुषमङ्गल कर देते हैं। राम के साथ सीता के विवाह का प्रस्ताव रखा जाता है और शोष्कल राम को बेतावनी देता बदला लेने की घोषणा करता हुआ मन्त्र से चला जाता है।^४ चतुर्थ अङ्क के विष्कम्भक में रावण का मन्त्री माल्यवायू

१. कथं गगनमध्यमध्यासुदो निद्रापदीधितिः । (द्वितीय अङ्क ५०-५६)

२. कथमुदयगिरिकाशमीरर्जुनमन्दारस्य प्रभातसन्ध्यालयायाः प्रथमस्तवको गमस्ति-
माप्ती हरतस्त्रिरया कुतूहलिनोविदिगंयनाभिर्बोक्षी यावदुपनीतः ।

(दि० अं० ५०-१०५)

३. कन्यामयोनिजमानं वरीनुं प्रणिपाद्य माम् ।

पुरोधमा गौतमेन सुतस्य भवतो गृहान् ॥

(१.४२)

४. समन्तदुत्तलैः सुरमहन्त्रीनामरमरत्तरीरत्नीन्दुमपरिपत्नीत्पद्मशुचिना ।

सत्यपौनस्येन त्रिशुबनशुजा येनसि कृतामरे रामत्वं मा जनकपि पुत्रीमुपयथाः ॥

(१.६१)

चिन्तामग्न-सा दिखाई पड़ता है। राम की वीरता ने उसकी योजना—रावण के साथ सीता का विवाह कराने की योजना—पर पानी फेर दिया है। इसी बीच शूर्पणखा आती है। वह यह खबर सुनाती है कि राम और सीता का विवाह हो गया है। माल्यवान् यह चाहता है कि राम और सीता का वियोग हो जाय और सीता को रावण के लिए हस्तगत कर लिया जाय। वह शूर्पणखा को मन्थरा का वेप बनाकर अयोध्या जाने को कहता है, जहाँ वह कँकेयी को फुसलाकर राम को बनवास दिलवा दे।^१ राम के बनवास के समय माल्यवान् को अपनी योजना पूरी करने का पूरा अवसर मिलेगा। इसी विक्लभक्त से यह भी पता चलता है कि परशुराम मिथिला पहुँच गये हैं। चौथे अङ्क में क्रुद्ध परशुराम तथा राम की बातचीत है। राम का व्यवहार अत्यधिक नम्र है, किन्तु राम के कुछ मित्र नेपथ्य से परशुराम को कटूक्तियाँ सुनाते हैं।^२ राम और परशुराम में युद्ध की घोषणा होती है, दोनों मन्त्र से बाहर जाकर युद्ध करते हैं। अन्त में राम की विजय होती है। परशुराम के निष्क्रमण के बाद दशरथ तथा जनक जाते हैं। इसी अङ्क में दशरथ राम को राज्य देना चाहते हैं, पर इसी समय कँकेयी के दो बरों की माँग को लेकर मन्थरा उपस्थित होती है। इसे सुनकर राजा दशरथ मूर्छित हो जाते हैं।

पञ्चम अङ्क के विक्लभक्त में जाम्बवन्त तथा थमणा की बातचीत से इस बात की सूचना दी जाती है कि राम वन में चले गये हैं, और उन्होंने वहाँ रहते हुए कई राक्षसों को मार दिया है। इसी अङ्क में जाम्बवन्त तपस्वी के वेप में सीताहरण के लिए आए हुए रावण और लक्ष्मण का संवाद सुन लेता है। रावण कोपवेश में अपना नाम कह जाता है, पर उसे अन्यथा स्पष्ट कर देता है।^३ जाम्बवन्त उसे पहचान लेता है।^४ तब मन्त्र पर जटायु का प्रवेश

१. अतस्त्वमप्यस्मदनुरोधेन हनूमत्प्रत्यवेशितस्वशरीरा परपुरुषप्रवेशविधया मन्थरा-शरीरमधितिष्ठन्ती मिथिलामुपेत्य प्रत्ययिना संविधानकमिदं दशरथगोचरीकरिष्यसि।

(चतुर्थ अङ्क पृ० १९१)

२. आः पाप क्षत्रियायाः पुत्र क्षत्रियभ्रूणहत्वापानकिन्, निसर्गनिष्पन्ना हि भ्रहरण-मिश्वाकूनां मादधेयुः।

(चतुर्थ अङ्क पृ० २११)

३. आः लक्ष्मण सर्वविद्रावणः खल्वहम्। ---ओ बाबोयुक्तिः सर्वेषां विद्रावणः सख्यहमिति।

(पञ्चम अङ्क पृ० २३६)

४. मन्ये पुनरेष परित्राजकच्छलेन रावण एव कोशादुत्तमपत्न्य रत्नं नाम द्रागप-क्रान्तः।

(पृ० २३७)

होता है। वह जाम्बवन्त को वन में रावण तथा मारीच के आने और भावी विपत्ति की सूचना देता है। जाम्बवन्त इसकी सूचना देने के लिए सुग्रीव के पास चला जाता है। इधर जटायु सीता को हरकर ले जाते हुए रावण को देखता है और सीता को बचाने के लिए दौड़ पड़ता है। पञ्चम अङ्क में सीता-हरण से दुःखी राम तथा लक्ष्मण वन में घूमते हुए मन्थ पर प्रविष्ट होते हैं। वन में घूमते हुए वे गुह्य को बचाने के लिए कवच का वध करते हैं। इसी बीच बाली का मन्थ पर प्रवेश होता है। वह राम को युद्ध के लिए ललकारता है। मन्थ पर स्थित लक्ष्मण और गुह्य दोनों युद्ध का वर्णन करते हैं। बाली मारा जाता है और नेपथ्य से सुग्रीव के राज्याभिषेक तथा सीता के ईदने के लिए राम की सहायता करने की प्रतिज्ञा की सूचना मिलती है।^१

षष्ठ अङ्क के विष्कम्भक में रावण के दो गुप्तिवर शुक तथा सारण मात्स्य-वान् के पास आकर इस घात की सूचना देते हैं कि राम की सेना ने समुद्र पर सेतु बांध लिया है। नेपथ्य से कुम्भकर्ण तथा मेघनाद के युद्ध के लिए प्रस्थान करने की सूचना मिलती है। इसी अङ्क में दो विद्याधर रत्नचूड़ तथा हेमाङ्गद मन्थ पर प्रवेश करते हैं, और उनके संवाद से राम-रावण-युद्ध का वर्णन कराया जाता है। रावण मारा जाता है। सप्तम अङ्क में राम, सीता, लक्ष्मण, विभीषण तथा सुग्रीव पुष्पक विमान से अयोध्या लौटते हैं। मार्ग में मुमेरु, चन्द्रलोक आदि का वर्णन किया गया है तथा रघुवर्ष के तेरहवें सर्ग और महावीरचरित के सप्तम अङ्क की तरह मार्ग में नगरो, पर्वतो, नदियो, वन-उपवनो का वर्णन है। विमान अयोध्या पहुँचता है। वसिष्ठ तथा भरत राम का स्वागत करते हैं और राज्याभिषेक के साथ नाटक सम्पन्न होता है।

मुरारि का नाटक कई नाटकीय दोषों से भरा पड़ा है। सबसे पहले तो अनर्थराशय की कथावस्तु में प्रवाह तथा गत्यात्मकता का अभाव है। प्रत्येक अङ्क में अनावश्यक लम्बे-लम्बे वर्णन हैं, जो व्यर्थकाव्य के लिए फिर भी उपयुक्त बड़े जा सकते हैं, नाटक के लिए सर्वथा दोष हैं। इन वर्णनों के बाध-बाधकर कई स्थानों पर कथा प्रवाह का अवरोध कर दिया जाता है। प्रथम अङ्क का दिशामित्र तथा दशरथ का परस्पर प्रणसारक संवाद बहुत लम्बा

१. 'अथमई सीतादेव्याः प्रवृत्तिर्गन्तेष्टुं प्रसिद्धं हनूमन्मूर्ध्वशीर्षिणिके लाने कुमार-मंगदमभिषेद्यामि ।'

तथा व्यर्थ जोड़ा हुआ है। दूसरे अङ्क के विष्कम्भक का प्रभात-वर्णन तथा इसी अङ्क का आश्रय-वर्णन, सन्ध्या वर्णन और चन्द्रोदय-वर्णन आवश्यकता से अधिक बढ़ा दिये गये हैं। इसी तरह सप्तम अङ्क की विमान-यात्रा का वर्णन भी नाटक के अनुपयुक्त है। दूसरा दोष नाटक के अङ्कों के कनेक्टर की दृष्टि से है। अनघराघव के अङ्क बहुत लम्बे हैं, तथा कोई भी अङ्क ५०-६० पद्यों से कम का नहीं है, छठे और सातवें अङ्क में क्रमशः ९४ तथा १५२ पद्य हैं। कालिदास के नाटकीय अङ्कों को देखने पर पता चलेगा कि उनके अङ्कों में ३० के लगभग पद्य पाये जाते हैं। मुरारि का लक्ष्य नाटक लिखना न होकर पाण्डित्य, वाचोपुक्ति और कलात्मकता का प्रदर्शन करना है। स्वयं उन्हीं के शब्दों में इस नाटक में उन्होंने अनेक मोतियों से हार की रूपा है, उन मोतियों से, जिन्हें उन्होंने अपनी चित्त-शुक्ति के द्वारा अनेक शास्त्रों के स्वाति-विन्दुरूपी अमृत को पीकर अक्षर के रूप में उगल दिया है। इन उपज्वल अक्षरों के मोतियों से रूंधी हुई माला को, जो सुन्दर नायक (रामचन्द्र तथा माला का मध्यमणिकरूप बड़ा मोती) के गुणग्राम (घागों) से रमणीय प्रीठ अहंकार से युक्त है, वे मित्रों या सहृदयों के गले में इसलिए डालना चाहते हैं कि वह वहाँ आन्दोलित होती रहे।^१ मुरारि के नायक के गुणों की प्रीठाहकृत की तरह अनघराघव के प्रत्येक पदविन्यास से पाण्डित्य की प्रीठाहंकृति टपकती है। मुरारि की माला सुन्दर तो है, पर ऐसा मालूम होता है, मुरारि के मोती असली नहीं, कलचर के मोती हैं। हाँ, मुरारि के चित्त की शुक्ति में वे डलकर आये हैं, इसमें किसी को सन्देह नहीं, पर उनकी चित्त-शुक्ति में स्वाति के कोमल अमृतद्रव को नहीं पिया था, कठोर काँच की उन गोलियों को खाया था, जिन्हें कलचर मोती बनाने लिए सीपों को खिला दिया जाता है। मुरारि के मोतियों की बाहरी तहक-भड़क लाजवाब होते हुए भी मोती का सच्चा पानिप नहीं है, भाव की तरलता का वहाँ अभाव सा दिखाई देता है। मुरारि का स्वयं का लक्ष्य भी 'अक्षरमूर्ति' (पदविन्यास) तक ही है (उन्हे ही वे मोती मानते हैं),

१. चेतःशुक्तिकया निषीय शतशः शास्त्रामृतानि क्रमा-

शान्तेरक्षरमूर्तिभिः सुकविना मुक्ताफलैर्गुणिकताः ।

उन्मीलितकमनीयनायकगुणग्रामोपसंवस्मान-

प्रोढादकृतयो जुठन्ति सुहृदां कण्ठेषु हारस्तवः ॥ (२.५)

भाव की रमणीयता नहीं। मुरारि को यह मार्गदर्शन भवभूति से मिला है, पर भवभूति के भावपक्ष को मुरारि नहीं अपना सके हैं।

मुरारि पर भवभूति का प्रभाव

विषय-निर्वाचन, कथावस्तु सविधान तथा शैली सभी में मुरारि भवभूति से प्रभावित हैं। मुरारि के अनर्धराघव का आदर्श भवभूति का महावीरचरित रहा है, ठीक वैसे ही जैसे माघ का आदर्श किराता-जुनीय। विश्वामित्र के आगमन से लेकर विमान के द्वारा अयोध्या छोड़ने तक की घटना का सङ्केत महावीरचरित में भी है। इतना ही नहीं, महावीरचरित के दूसरे अङ्क के विष्कम्भक से, जिसमें शूर्पणखा तथा मात्स्यवान् का संवाद और मात्स्यवान् की कूटनीति है, मुरारि को चतुर्थ अङ्क के विष्कम्भक की रचना में प्रेरणा मिली है। महावीरचरित के तीसरे अङ्क का राम-जामदग्न्य-संवाद का प्रभाव अनर्धराघव के चतुर्थ अङ्क के राम-जामदग्न्य-संवाद पर देखा जा सकता है। मुरारि ने यहाँ एक मौलिक उद्भावना की है। महावीरचरित के राम परशुराम के प्रति आदरभाव सम्पन्न होते हुए भी उन्हें बढ़ता देखकर कटु उत्तर देते हैं, जब कि अनर्धराघव के राम अत्यधिक नम्र हैं और परशुराम को उत्तेजित करने के लिए मुरारि ने नेपथ्योक्तियों का प्रयोग किया है। आगे जाकर प्रसन्नराघवकार जयदेव ने एक और नई उद्भावना की। उन्होंने लक्ष्मण तथा परशुराम का वाद-विवाद उपन्यस्त किया और परशुराम को लक्ष्मण के मुँह से खरी-खोटी सुनवाई। प्रसन्नराघव की पद्धति का ही अनुकरण महाकवि तुलसीदास ने अपने मानस में किया है। पिछले खेदे के नाटककारों ने अपनी कथा-वस्तु के सविधान वाली कमजोरी को पट्टाचान कर उसमें नाटकीयता लाने के लिए एक भागें ढँढ़ाया। इसका बीज रूप हम बेनीसहार के कर्ण-अवतारमायालें वाद-विवाद में देख सकते हैं। भवभूति के महावीरचरित के तृतीय अङ्क में इसका पल्लवन हुआ, जिसे मुरारि ने भी अपनाया। प्रसन्नराघवकार ने परशुराम और लक्ष्मण के अतिरिक्त रावण और बाणासुर के संवाद में भी इसी तरह के सोपम वाक्तावरण की सृष्टि की है। आगे जाकर द्रग पद्धति का प्रभाव हिन्दी में भी देखा जाता है। यद्यपि मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य में किन्हीं पाँच नाटकों की रचना नहीं हुई, पर केशवदाम ने अपने महाकाव्य (?) राम-चरित्र में बाण-रावण तथा लक्ष्मण-परशुराम के संवादों की योजना की है, जो कुछ नहीं जयदेव की ही छाया है।

मुरारि सौली और भावों के लिए भी भवभूति के श्रेणी हैं। भवभूति के उत्तररामचरित के आश्रमवर्णन तथा अनघराधव के द्वितीय अङ्क के आश्रम-वर्णन में एक स्थल तो ठीक एक-सा ही है।^१ भवभूति तथा मुरारि दोनों की गम्भीर प्रकृति हास्य की अवहेलना करती है, किन्तु पादटिप्पणी के उदाहृत स्थल में 'वत्सतरी महामदायिता' कहकर भवभूति की गम्भीर मुद्रा पर हास्य की सूक्ष्म रेखा फूट पड़ी है, जब कि मुरारि ने उसे पात्र के मुँह से न कहलाकर 'मेघ्या वत्सतरी विहस्य वटुभिः सोल्लुण्ठमालभ्यते' कह कर भवभूति के रहे-सहे व्यङ्ग्य को भी समाप्त कर दिया है। मुरारि ने एक साथ उत्तररामचरित तथा महावीरचरित दोनों से भावों को चुना है। महावीरचरित जैसा अनुभङ्ग का वर्णन अनघराधव में भी मिलता है।^२ भवभूति का प्रकृति-वर्णन कई स्थलों पर मुरारि को प्रभावित करता है, पर मुरारि में वह पैनी

१. इन दोनों स्थलों को मिलाइये—

(क) नीवारौदनमण्डमुष्णमधुरं सद्यःप्रसूतप्रिया-

धीतादभ्यधिकं तपोवनमृगः पर्याप्तमाचामति ।

गन्धेन स्फुरतामनानुगच्छतो भक्तस्य सपिप्पतः

कर्मन्धूफलमिश्रशाकपचनामोदः परित्सीयते ॥

+

+

+

+

येनागतेषु बसिष्ठमिश्रेषु वत्सतरी विशसिता ॥

(उत्तररामचरित ४.१)

(ख) सत्तद्रुक्वृणपूलकोपनयनकलेशाक्षिरद्वेषिभिः-

मेघ्या वत्सतरी विहस्य वटुभिः सोल्लुण्ठमालभ्यते ।

अप्येष प्रगन्धकल्पविविभिः सोल्लुण्ठमालमापुदै-

रापीतो मधुपर्कपाकसुरभिः प्राग्वशब्जन्मानिलः ॥

(अनघराधव २.१४)

२. सौली तथा भाव की दृष्टि से ये दोनों वर्णन कितने समीप हैं, किन्तु मुरारि पद-विन्यास में भी भवभूति की गम्भीरता तक नहीं पहुँच सके हैं :—

(क) दोर्दण्डाक्षितचन्द्रोसरधनुर्वण्डावगह्वोपत-

ष्टद्वारध्वनिरार्यबालचरिणप्रस्ताधनादिण्डिमः ।

द्राक्ष्यर्पस्तकपालसंपुटमिलद्ब्रह्माण्डमाण्डोदर-

भ्राम्यसिण्डितचण्डिमा कथमहो नायापि विश्राम्यति ॥

(महावीर १.५४)

दृष्टि नहीं है। राम तथा सीता की प्रणयलीला का स्मरण के रूप में उपन्यास भवभूति तथा मुरारि दोनों ने एक स्थल पर किया है। उत्तररामचरित में कासन्ती गोदावरी के तीर पर की गई लीलाओं को याद दिलाती है, अनर्घराघव में विमानयाया से गोदावरी के समीप से गुजरते हुए राम पूर्वानुभवों का स्मरण कर सीता को याद दिला रहे हैं। पर भवभूति का यह वर्णन अत्यधिक शालीनता से भरा है, मुरारि का वर्णन कामुक हो गया है। भवभूति का वर्णन निम्न है :—

अस्मिन्नेव सतागृहे त्वमभवस्तन्मार्गदत्तेश्वरः

सा हंसैः कृतकीतुका चिरमभूद्गोदावरीरीधति ॥

आयान्त्या परिदुर्भगायितमिव त्वां वीक्ष्य बद्धस्तया

कातर्मादरविन्दकुङ्कुमलनिभो मुखः प्राणामाञ्जलिः ॥

(उत्तर = ३.१७)

आपको याद होगा, सीता गोदावरी तीर पर गई थी और आप इसी लताकुञ्ज में उसके आने की प्रतीक्षा करते हुए, उसके मार्ग की ओर भाँखें टिका कर खड़े थे, उधर सीता हंसों के साथ मन बहलाने के लिए कुछ ठहर गई और उसे गोदावरी के तट पर विलम्ब हो गया था। जब वह लौटकर आई, तो उसने आपको अनमना सा देख कर कातरता से कमल-मुकुल की समान सुन्दर प्रणामाञ्जलि को लया माँगने के लिए बाँध लिया था।

गम्भीर भवभूति के राम सीता को देर से आयी देखकर अनमने होते हैं, तो पण्डित मुरारि की सीता राम की 'बेजा हरकतो' से कौमारप्रणमद्ग होने के कारण (भय्वा होने के कारण) मन में गुस्सा करते हुए भी मुस्करा देती है :—

(छ) रन्ध्रनष्टविधेः शुभोर्म्यारयश्रयी दिशः कोट्यम्

मूर्तिरष्ट महेश्वरस्य दन्ववश्टी बुद्धमाभूतः ।

तान्महता शिरसाणि पञ्चगुल्यान्यष्टी च मंपादय-

न्नुमीदृश्यमायंदोर्द्वन्द्वकोदण्डबोणहत्याः ॥

(अनर्घराघव ३.५४)

एतस्याः पुलिनोपकण्ठफसिनीकुञ्जोदरेषु खजं
 कृतवः किशुककोरकैरकरज्जीडासहिष्णुस्तने ।
 वस्वा वक्षसि ते मयि प्रहृतसि प्रोढापराये तदा
 कोमारघतभङ्गरोषितमपि स्मेरं तवासीगुह्यम् ॥

(अन्वर्ग ७ ९९)

इसी गोदावरी नदी के पास उगी हुई त्रियङ्गुलतामो के कुञ्ज में पलाश की (अर्घ्यपद्माकार) कलियों की माला बनाकर हँसते हुए मैंने तुम्हारे उस वक्षस्थल पर मारा था, जिसके स्तन नखक्षत की कीड़ा को सहने में समर्थ न थे और मेरे महान् अपराध के किये जाने पर, तुम्हारा मुख नवोद्भास्य (कोमारवत) के भङ्ग के कारण रुष्ट हो गया था, फिर भी तुम कुछ मुस्करा दी थी । (यहाँ पलाश की कलिका नखक्षत की व्यञ्जना कराती है । भाव है, मैं इसी तरह तुम्हारे स्तनों पर नखक्षतों की माला बना दूँगा ।)

दोनों विनो मे घिरविवाहित दम्पति का मान, हास-परिहास आवि है, किन्तु प्रथम चित्र उदात्त है, दूसरा उत्तेजक । भवभूति दम्पति-जीवन का भावुक वर्णन करने में बेजोड़ हैं, यह हम भवभूति के सम्बन्ध में देख चुके हैं । कई स्थानों पर मुरारि कालिदास और माघ के भावों को भी लेते दिखाई पड़ते हैं, पर उनका मैसा सुन्दर निर्वाह नहीं कर पाते ।^१

मुरारि की पश्चिन्ता

मुरारि का नाम संस्कृत पण्डितों की सम्पत्ति में भवभूति से पहले लिया

१. निहारये :—

‘वालेन्दुवक्रः पद्मविकासमात्रादबभूवः पलाशान्यतिलोदितानि ।

सद्योवसन्तेन समागतानां मलशुभानां वनस्पतीनाम् ॥’ (कालिदास)

२. कालिदास का भाव ही निम्न पक्तियों में है, किन्तु कालिदास वाली सद्दीप्ति का यहाँ अभव दृष्टव्य है :—

(१) एतद् गिरिर्मातृवतः पुरस्तादादिर्मन्त्रवन्तरलेखि शृङ्गम् ।

नवं पयो यत्र घनेर्मया च त्वद्भिषयोमाश्रु समं निषिक्तम् ॥

(रघुवंश १३)

(२) भस्मिन्नात्यवतस्तटीपरिसरे कादम्बिनीटम्बरः

॥ रथलङ्कारो मदध्रुपवसामासीदवर्षजम् ।

(अनर्घरायव ७.१००)

जाना चाहिए ।^१ इसका खास कारण मुरारि की 'अक्षरमूर्तियों' के चुने हुए मौक्तिक हैं । माध की तरह मुरारि भी गम्भीर सज्जीत, शब्दानुप्रास तथा जटिल व्याकरणसिद्ध पदों का प्रयोग करते हैं । सारे नाटक को पढ़ जाने पर यह धारणा होती है कि कवि ने सोच-सोचकर शब्दरचना की है । पाणिनीय प्रयोगों के प्रति मुरारि में बहुत रुचि है, विशेषतः 'षमुल्' के प्रति, जिसके बीसो उदाहरण नाटक के पद्यों में मिल सकते हैं, यथा—उदरम्भरयश्चकोराः (२. ४४), गोर्वाणपाणिघमाः (४. २०), प्रसममुभ्रमंभावकुभ्रजः (१. ३४) नाडिघमा. (४. २), स्थूलंकरणः (७. १००) । इनके अतिरिक्त मध्येकृत्य (१. १७), विजयसहस्रस्था (१. २४), निर्गन्तव्रीहिः (४. ५०) जैसे पाणिनीय प्रयोग भी देखे जा सकते हैं । मुरारि में भवमूर्ति की समाप्तान्त शैली को आदर्श बनाकर उसे और आगे बढ़ाया है । एक-सी ध्वनि वाले शब्दों का—वृत्त्यनुप्रास का—तथा श्लेष का मुरारि को बड़ा मोह है । मुरारि के अनेक पद्य इस सम्बन्ध में उद्धृत किये जा सकते हैं ।^२ यहाँ एक पद्य उदाहृत करता पर्याप्त होगा ।

षोडशोभोक्तुचकुम्भकुङ्कुमरजःश्वाजग्यजग्मोद्धताः

शोताशोषुत्तयः पुरम्बरपुरीसोन्नामुपस्कुर्वते ।

एताभिर्लिहतीभिरग्यतमसाम्बुध्रप्लतीभिर्दिशः

क्षोणीमास्तुषतीभिरन्तरतमं ध्योमेरमोजायते ॥ (२. ७१)

ये चन्द्रमा की किरणें, इसलिए गर्वित होकर, कि इनका जन्म इन्द्राणी के कुचकुम्भों पर लगे कुङ्कुम चूर्ण के साथ हुआ है (अर्थात् ये उसके समान हल्के लाल रङ्ग की हैं—उदयकालीन चन्द्रमा की किरणें लाल होती हैं), इन्द्रपुरी की सीमा—पूर्व दिशा—को अलङ्कृत कर रही है । आकाश का मध्य भाग पृथ्वी को आच्छादित करती हुई, सघन अन्धकार की चाटनी हुई (मूढ करती हुई) और पूर्वादि दिशाओं को पुनः अन्धकार की माला से निकालती हुई (उदप्रयन करती हुई) चन्द्रकिरणों से ओजोमय हो गया है । भाव यह है,

१. मुरारिपदचिन्तायां भवमूर्तेस्तु का कथा ।

भवमूर्तिं परित्यज्य मुरारिमुरीकुर ॥

भवमूर्तिमनादृत्य निर्भागमनिना मया ।

मुरारिपदचिन्तायाभिदमाधीयते मनः ॥

२. २. ४५, २. ६८, २. ७७, २. ७८, ४. १८, ६. २८, ६. ३१ आदि ।

अन्धकार के कारण पूर्वादि दिशा का मान नष्ट हो गया था, ऐसा प्रतीत होता है कि अंधेरे ने सभी दिशाओं को एक साथ माला में घिच-घिच भूँस दिया था, चन्द्रमा की किरणें अब दिशा रूपी फूलों को निकालकर अलग-अलग कर रही हैं, और अब कौन फूल कैसा है, कौन दिशा किधर है, इसका पता चलने लगा है।

मुरारि की काव्य-शैली और भावपक्ष

मुरारि मूलतः नाटककार न होकर, बहू अलंकारवादी कवि हैं, जिसका मुख्य लक्ष्य अतिमधुर पद्यों की रचना करना है। पर मुरारि की कविता उदात्त भूमि तक नहीं पहुँच पाती, उसमें कविता का जागृत्यमान रूप दिखाई न देकर, बुझते हुए काव्य-रोप की छी है। मुरारि के कई पद्य प्रभावमयता से समवेत हैं, किन्तु कुल मिलाकर मुरारि प्रथम कोटि के कलाकारों की सीढ़ी तक नहीं पहुँच पाते। अथर्वमधुर पद, ललित दुरास्व कल्पना तथा स्निग्ध कथमय पद्यों के निर्वाह में मुरारि निःसन्देह सफल हुए हैं, किन्तु इतना भर ही काव्य की उदात्त नहीं बना सकता। उनके शब्द और अर्थ दोनों का प्रयोग 'अलंकारों के लिए अलंकार' का निर्वाह करते देखा जाता है, वे किसी महान् कल्पना या भाव की व्यञ्जना नहीं करा पाते। मुरारि के पास कोई मौलिक उपन्यास नहीं है और मुरारि के बाद के नाटककारों पर भी इस योग का आरोपण किया जा सकता है कि वे मौलिकता से रहित हैं। पुराने ढङ्ग के विद्वान् मुरारि के अलंकार एवं रीति पक्ष को, कुछ अभिव्यञ्जना शैली के 'रिटोरिक' (Rhetoric) ढङ्ग को पाकर 'बाह-बाह' कर उठते हैं और यहाँ तक घोषणा कर देते हैं कि जिस तरह केवल मन्दराचल ही समुद्र की तह को पाने में समर्थ हो सञ्ज है, चाहे समुद्र को कई बन्दर ऊपर-ऊपर से पार कर गये हों, पर समुद्र की गहराई की वे क्या जानें, ठीक इसी तरह काव्य के अगाध समुद्र की तह तक तो मुरारि ही पहुँच पाये हैं, अकेले उन्हें ही उसकी गहराई का पता है, दूसरे कवि, जो बन्दर की तरह उछल-कूद मचाते हैं, केवल ऊपर-ऊपर ही घूमा करते हैं।^१ पर मुरारि को इतनी ख्याति देना और वह भी केवल रीति-पक्ष की ध्यान में रखकर, निष्पक्ष मत नहीं कहा जा सकता।

१. देवी वाचमुपासने हि बहवः सारं तु सारस्वतं

जानीते निवृत्तान्तो गुरुकुलनिष्ठो मुरारिः कविः ।

अभिरुचिर्नित एव वानरवृष्टिः किन्त्वस्य गम्भीरता-

मापातालनिमग्नोदरान्तुर्जानाति मन्वाचलः ॥

मुरारि की शैली पर संस्कृत साहित्य के हासोन्मुखकालीन राजप्रशस्ति काव्यो (Ballads) का प्रभाव देखा जा सकता है। अनर्घराघव के प्रथम अङ्क के कई प्रशस्ति पद्य इसके प्रमाण हैं। दशरथ की वीरता की प्रशंसा विश्वामित्र के शब्दों में भी है :—

वसन्नुपतिमण्डलीमुकुटचन्द्रिकादुर्दिन-

स्फुरच्चरणपल्लवप्रतिपदोक्तद्वीःसंपदा ।

अनेन ससूजेतरां सुरापधेयमुक्तध्रुम-

सुरङ्गसुरचन्द्रकप्रकरदन्तुरा मेदिनी ॥

(अन्तर्घ० १.१४)

जिसके बाहुवल् (हो.सम्पत्) की घोषणा चरणों में झुकते हुए अनेक राजाओं के मुकुट के प्रकाश (चन्द्रिका) के द्वारा उदरन्न दुर्दिन के कारण झमकते चरणपल्लवों में बार-बार की है, उसी राजा दशरथ ने अश्वमेध के लिए छोड़े हुए, पृथ्वी तल पर घूमते हुए, घोड़े के खुरों से बने चन्द्रक-चिह्नो के द्वारा समस्त पृथ्वी को अत्यधिक निम्नोन्मत्त (दन्तुर) बना दिया है।

मुरारि ने भी अपने पाण्डित्य सुरङ्ग को काव्य की समतल वनस्थली में घुमाकर इतना 'दन्तुर' बना दिया है कि वह मन्द एवं कोमल पदसञ्चार वाले भावुक सहृदय-शिशुओं के विहार का क्षेत्र नहीं रही है।

अनर्घराघव की शैली राज-प्रशस्ति, वीर एवं वीर रस तथा युद्ध-वर्णन के अधिक उपयुक्त है। यही कारण है कि मुरारि के ये वर्णन कुछ सुन्दर बने हैं। शृङ्गार रस के कोमल आतावरण की मृष्टि करने में मुरारि उतने भी सफल नहीं हुए हैं। सप्तम अङ्क में शृङ्गार रस के आतावरण की मृष्टि करने का अवसर था, पर मुरारि की प्रकृति उस स्थल का लाभ नहीं उठा सकी है। वही मुरारि या तो चन्द्रालोकादि के वर्णन में फँस गये हैं, या फिर शृङ्गारी चित्रों में कामशास्त्र-मग्न्यन्धी ज्ञान के प्रदर्शन में।

अभिमुत्पतयानुभिर्ललाटध्रुमसलिलैरवपुतपत्रनेत्राः ।

कपपीत पुरपायितं वधूनां मृदितहिमघ्रातिनिर्मलः कपोलः ॥

(अन्तर्घ० ७. १०७)

हे सोते, यह काची नगरी है, जहाँ की रमणियों के कपोल, जो धुली हुई चन्द्र-कांति के समान निर्मल हैं, तथा जिनमें मुख की ओर झुकते हुए ललाट

के पसीने से पत्ररचना घुल गई है; उनके पुष्पायित (विपरीत रति) की सूचना दिया करते हैं ।^१

मुरारि ने शृंगारी चित्रों का प्रयोग प्रकृति वर्णन के अग्रस्तुत के लिए भी किया है । मुरारि के इन वर्णनों पर माध का प्रभाव परिलक्षित होता है । चतुर्थ अङ्क के विष्कम्भक का प्रभातवर्णन माध के एकादश सर्ग के प्रभातवर्णन का 'मिनियेधर पिवधर' (सूक्ष्म चित्र) कहा जा सकता है, पर माध की जैसी पेंनी सज्ज; सङ्गित, वर्ण (रङ्ग) तथा गन्ध को पकड़ने की माध जैसी सीव दृष्टि मुरारि ने कहा ? प्रातःकाल के समय इधर सूर्य अपनी किरणों को फैलाकर पूर्व दिशा के अँधेरेरूपी हृदय को क्रमशः साफ कर रहा है, उधर प्रिय से विदा लेती हुई (अभिसारिका अथवा मुग्धा) नायिका अभिनव नायक के (अथवा अपने ही) बसःस्थल को पोंछ रही है, जिसमें उसकी कस्तूरी की पत्ररचना के चिह्न हो गये हैं ।

इतः पौरस्त्यायां ककुभि विद्युनोति क्रमवत्—

समिस्तामर्माणं शिरणकलिकामम्बरमणिः ।

इतो निष्क्राम्यती मधरतिगुरोः प्रोञ्छति वधूः

स्वकस्तूरीपत्राकुरमकरिकामुद्रितमुरः ॥ (अमर्यं ४. १)

तुल्ययोगिता के द्वारा व्यञ्जित उपमा अलंकार इस पद्य की विशेषता है, साथ ही वृत्त्यनुपास की छटा भी स्पृहणीय है, किन्तु माध जैसी उदात्तता नहीं ।

उत्तररामचरित के जनस्थान का प्रकृतिवर्णन संस्कृत साहित्य में अपना खास स्थान रखता है । मुरारि ने भी जनस्थान की प्रकृति का चित्रण किया है, पर मुरारि के केमरे में भवभूति के केमरे जैसी बिब-ग्रहण की शक्ति नहीं दिखाई देती ।

वृश्यन्ते मधुमत्तकीकिलवधूनिघ्नंनसूताङ्कुर-

प्राग्भातप्रसरत्परायधिकतादुर्गास्तटीभूमयः ।

याः कृच्छ्रावतिलक्ष्म लुब्धकमयास्त्रैरेव रेणूत्करै-

धारावाहिभिरस्ति लुप्तपदवोनिःशंकमेणीकुलम् ॥ (५. ६)

१. इसी पद्य के भाव वाला निम्न पद्य है :—

ववत्रस्पन्दिस्वेदविन्दुप्रवाहैर्दृष्ट्वा भिन्नं कुङ्कुमं कापि कण्ठे ।

पंत्तत्वं तन्व्या व्यञ्जयन्ती वयस्या स्मित्वा पाणी खड्गलेखां लिखेत् ॥

ये जनस्यान की नदियों के वे तटप्रदेश दिखाई दे रहे हैं, जहाँ पराग के बघने से (या दसन्त ऋतु के कारण) मस्त कोविलाओं के द्वारा कँपाये हुए बान के बीरा से इधर-उधर बिखरकर फँसते हुए पराग की रेती इतनी सघन है कि वहाँ जाना बड़ा कठिन है । इन सघन बाष्पपरागान्धकार से युक्त तटियों को बड़ी कठिनाता से पार कर शिकारी के भय से डरी हुई हिरनियाँ घाराप्रवाह में दिखते हुए पराग-समूह से सुरक्षित होकर इसलिए निःशङ्क विचरण कर रही हैं, कि उनके पदचिह्नों को बाष्प-पराग की धूलि ने छिगा लिया है ।

मुरारि के इस वर्णन में भी वास्तविक सौन्दर्य अभिव्यजना पत्र का ही है, केवल अतिशयोक्ति और दृश्यनुप्रास ही इस प्रकृति वर्णन की विशेषता है ।

युद्ध के वर्णन का समी बाँझने में मुरारि का वाक्यपरिदेश वाक्यी सहायता करता जान पड़ता है । रावण की बीरता के निम्न चित्र को देखिये—

कल्पान्तर्भूरसूरोऽष्टमिष्टमृक्षो मानुषद्वन्द्वमुद्ध-

क्रोडाकम्पदुर्बुद्धस्वतस्तकलभुञ्जालोऽभूयोदितलः ।

संभूयोत्तिष्ठमानस्यपरबलमहाःस्त्रतं पातभ्रीमा-

मुर्वी गोर्षाण्मोष्ठीगुल्मदन्तिरुधो मेरुदेवः पिपसे (६.३१)

मह निकषा का पुत्र (रावण), जो देवताओं की सेना के महान् गर्व की कसौटी है (जिसने देवताओं की सेना को पराजित कर दिया है), प्रलय-कालीन प्रचण्ड सूर्य के समान तेज वाले भीषण मुखों की फँगाता हुआ और मनुष्य (राम) के साथ द्वन्द्वमुद्ध करने की खूबसूरती वाले ऊर्ध्वस्वित भुवदण्डों को देख कर बार-बार सज्जित होता हुआ, एक साथ सारी शक्ति जुटाकर, अपनी सेना और हनुमन्ता के वरस्पर आक्रमण में अस्त्र-कस्त्रों के पात से भीषण युद्धस्थल को आच्छादित कर रहा है ।

तिष्ठ-धनुष के दूट जाने पर क्रुद्ध परभुराम की यक्षोत्थिता सुन्दर बन पड़ी है :—

येन स्वां विनिहत्य मातरमपि क्षत्राक्षमध्यासव-

स्वादामिदपरमधेन विदधे निःसन्निपा मेदिनी ।

महापल्लववर्त्मना शिखरिणः क्रोशस्य हंसच्छला-

दद्याप्यक्षिपकाः पतन्ति स पुनः क्रुद्धो मुनिर्मायिकः ॥ (४.५२)

त्रिषु परभुराम ने क्षत्रियों के शिखररूपी मायासव (शङ्ख की शराव) के

स्वाद से अभिज्ञ परशु से माता को भी मारकर, (बाद में) समस्त पृथ्वी को निःशत्रिय बनाया था, जिसके बापों के कारण अनित्य रुद्रवाले क्रौंच पर्वत के मागों से आज भी हडिडियों के समूह हंसी के व्याज से गिरा करते हैं, मुनि भागव (परशुराम) आज फिर से कुपित हो गया है ।

महावीरचरित का ताड़कावर्णन एक साथ भयानक और वीरभक्त का मिश्रण लेकर उपस्थित होता है, मुरारि का ताड़कावर्णन भयानक की व्यवस्था करता है :—

निर्मज्जत्त्वभ्रुरन्तर्भ्रमवतिरुपिशाडूरतारा मरास्य-

प्रभिय दन्तान्तरालप्रपित्तमभिरतं निद्रुपा घट्टयन्ती ।

ध्वान्तेऽपि ध्यातव्यव्रज्जलदनलशिखामग्नौ व्यक्तकर्म

निर्माप्ती, गृध्ररोज्ञो दिवमुपरि परिचोदते ताडकेयम् ॥ (२५४)

यह ताड़का आकाश में ऊपर भँडप रही है; इसकी गहरी आँखों में अत्यधिक पीले रङ्ग की कनीनिकाएँ घूम रही हैं और यह अरनी जीभ से दाँतों के बीच में भुँगी हुई मनुष्य की हडिडियों को घण्टित कर रही है । इसके फैले हुए मुँह में जलती हुई अनलशिखा से आकाश का अन्धकार भी लुप्त (जर्जर) हो गया है, तथा प्रकाश के कारण इसकी प्रत्येक क्रिया प्रकिया स्पष्ट प्रकट हो रही है । आकाश में भँडराती हुई ताड़का जैसे आकाश को गीघ के आक्रमण से भयानक बना रही है ।

मुरारि ने नाटक में संस्कृत के अतिरिक्त शौरसेनी प्राकृत का भी प्रयोग किया है । सत्यम अङ्क में प्राकृत का एक पद्य (७.७९) भी है, जो शौरसेनी में ही रचित जान पड़ता है । मुरारि ने अनेकों छन्दों का प्रयोग किया है, उनका खास छन्द शार्दूलविक्रीडित है, जो विषय और शैली के अनुरूप है ।

मुरारि के अनुयायी

मुरारि के बाद भी रामायण की कथा को लेकर नाटक लिखे गये हैं । मुरारि के साक्षात् अनुयायियों में राजसेखर (९०० ई०) हैं, जो अपने आनको स्वयं पाल्नीकि या हो अवतार घोषित करते हैं । दस अङ्क के बड़े नाटक 'बालरामायण' में समस्त रामायण की कथा को आवद्ध करने की चेष्टा ने नाटक को विमृद्ध बना दिया है । मुरारि की भाँति यहाँ भी नाटकीय व्यापार अवच्छेद-सा दिखाई पड़ता है और वर्णनों की भरमार है । मुरारि की भाँति ही

राजशेखर ने भी अन्तिम अङ्क में विमानयात्रा का लम्बा वर्णन किया है, जिसमें सी से अधिक पद्य पाये जाते हैं। दूसरा नाटक जयदेव (१२०० ई०) का प्रसन्नराघव है, जो पूरी तरह अनर्घराघव को आदर्श बना कर लिखा गया है। मुरारि की भाँति जयदेव भी पण्डित है, वे तर्कशास्त्र तथा कविता में एक साथ दक्ष हैं। रीति-सौन्दर्य तथा अलङ्कारों की छटा प्रसन्नराघव में कम नहीं है, पर वहाँ भी नाटकीय समन्वय का अभाव है। मातृवत्त्व के द्वारा दो मन्त्रियों की बातचीत का सुनना और मन्त्र पर रावण तथा बाणासुर का अनावश्यक वाद-विवाद अनाटकीय दिखाई देता है। प्रसन्नराघव में विवाह से पूर्व उपवन में राम तथा सीता को परस्पर दर्शन करने की कल्पना का समावेश किया गया है; जिसका प्रभाव तुलसी के मानस में भी देखा जा सकता है। सीताहरण के बाद राम का विक्रमोर्ध्वशीर्ष के पुरुरवा की तरह पायल-सा बन जाना सहृदय सामाजिक को छटवटा है। जयदेव ने विरहवशा के इस चित्रण में कुछ अतिशयोक्ति पद्धति अपना कर प्रभावार्थकता को क्षुण्ण कर दिया है। इसी समय का एक और नाटक है, जिनके लेखक का पता नहीं — हनुमन्नाटक या महानाटक जो १४ अङ्कों का विनाल नाटक है। ये सभी नाटक मुरारि के ही पदचिह्नों पर चलते दिखाई देते हैं। नाटक के बहाने पाण्डित्य की चक जमाना इनका प्रमुख लक्ष्य है, नाटकीय सघटनों के द्वारा प्रभाव की उत्पत्ति करना नहीं। इन नाटकों को देखने से ऐसा ज्ञात होता है कि लेखकों ने मन्त्र को व्यसन में रसकर भी नाटक नहीं लिखे थे, जब कि नाटक की रचना में मन्त्रीय विधान को दृष्टि में रखना आवश्यक होता है।

गद्य कवि

सुबन्धु

संस्कृत गद्य काव्यों की जो शैली हमें सुबन्धु, दण्डी या वाण में उपलब्ध होती है, उसके पूर्व की परम्परा के विषय में हम निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कह सकते। पर इतना अनुमान किया जा सकता है कि संस्कृत गद्य काव्यों का विकास दुहरे स्रोत को लेकर हुआ है; एक ओर इसने लोककथाओं से उसके कथाश को गृहीत किया है, दूसरी ओर काव्यों से उनकी अलंकृत शैली को पाया है। इस प्रकार लोककथाओं के विषय और अलंकृत काव्यशैली के परिवेष्ट (अभिव्यञ्जना शैली) को लेकर गद्यकाव्य आता है, जो हमें सबसे पहले छठी शती के अन्त या सातवीं शती के पूर्वार्ध में प्रस्फुटित होता दिखाई पड़ता है। संस्कृत साहित्य का गद्य पद्य के बहुत बाद का विकास है। ऐसा देखा जाता है कि प्रायः सभी भाषाओं का प्राचीन साहित्य पद्यबद्ध अधिक पाया जाता है। वैदिक काल में ही ऋग्वेद की भारती पद्य का आहार्यप्रसाधन सजाकर सामने आती है और गद्य का विकास याजुष मन्त्रों में सर्वप्रथम दिखाई पड़ता है। बाद में तो ब्राह्मणों और उपनिषदों में वैदिक कालीन गद्य विकसित हो चला है। पद्य का सम्बन्ध भावना से माना जाता है और गद्य का विचार से। गद्य की शैली विचार की बाहिका है और बौद्धिक ज्ञान के क्षेत्र को वाणी का मूल रूप देने में ही इसका प्रयोग अधिकतर पाया जाता है। सूत्रकाल से होती हुई संस्कृत गद्य की वैचारिक धारा पतञ्जलि के महाभाष्य और शबर के मीमांसाभाष्य में बहती दिखाई पड़ती है और इसका चरम परिपाक शङ्कर के शारीरक भाष्य में मिलता है। शङ्कर के बाद संस्कृत का दार्शनिक गद्य अत्यधिक कृत्रिम शैली का आश्रय लेने लगा था, जिसका एक रूप वाचस्पति मिश्र, श्रीहर्ष और चित्पुष्पाचार्य आदि के वेदान्त-प्रबन्धों में और दूसरा रूप गङ्गेश उपाध्याय तथा उनके शिष्य—गदाधरभट्ट, जगदीश और भयुरानाथ—के नव्य नैयायिक शैली के बाद-ग्रन्थों में मिलता है। साहित्यिक के लिए इन गद्यशैलियों का अध्ययन यहाँ अप्रासङ्गिक है। साहित्य में भी हम दो तरह की शैलियाँ पाते हैं, एक गद्य की नैसर्गिक सरल शैली, दूसरी कृत्रिम अलंकृत शैली। नैसर्गिक सरल शैली का रूप सर्वप्रथम हमें पञ्चतन्त्र में मिलता है, और बाद में इस प्रकार के नीतिवादी

कथा-साहित्य का भाग बना रहा है। पञ्चतन्त्र की शैली ही हमें शुक्रसप्तति, सिंहासनद्वारिगतपुत्तलिका, बेतालपञ्चविंशतिका, भोजप्रबन्ध, पुरुष-परीक्षा में दिखाई पड़ती है। अलंकृत यक्षगान्त्री का रूप हमें सुवन्द्य, दण्डी और बाण में और बाद के गद्यकाव्यों तथा चम्पूकाव्यों में उपलब्ध होता है।

लोककथाओं का आरम्भ हम ऋग्वेद और ब्राह्मणों के आख्यानो में ही ढूँढ़ सकते हैं। ऋग्वेद के यम-यमी-संवाद, उर्वशी पुरूरवा-संवाद आदि आख्यानों के ही सवादात्मक रूप हैं। शतपथ ब्राह्मण तथा अन्य ब्राह्मण ग्रन्थों में भी ऐसे कई आख्यान मिल सकते हैं। लोककथाओं का विशाल सग्रह हमें महाभारत में मिलता है, जिसे 'अनेक उपाख्यानों का सुन्दर घन' कहा गया है। महाभारत की ही बिरासत पुराणों को प्राप्त हुई है। लोककथाओं में किसी देश या जाति की संस्कृति तरलित रहती है। साहित्य सभ्रान्त वर्ग की चीज होती है, किन्तु लोककथाएँ अपना मूल जनता के अन्तर्ग में रखती हैं। मानव का सच्चा रूप हमें इनमें कहीं अधिक मिलता है। किसी संस्कृति की भौतिक, आध्यात्मिक तथा कलात्मक मान्यताओं का प्रभाव हमें लोककथाओं में मिलता है। लोककथाओं में अस्तराओं, उड़नखटोलों, मानव के जीवन में हाथ बँटाती दिव्यशक्तियों, विघ्न डालती आसुरी शक्तियों, भवितव्यता और नियति का विभिन्न वातावरण दिखाई देता है, पर यह न भूलना होना कि लोककथाओं का आदर्शात्मक वातावरण भी अपनी जड़ें मानव-जीवन की यथार्थभित्ति में जमाये हैं। लोककथाओं के आसुरी पात्र दैत्य, राक्षस आदि पात्र—वस्तुतः असत् शक्तियों के प्रतीक हैं। लोककथाओं में सत्कार के कार्य-कारणवाद को समझने की भी एक कौतूहल भूति पाई जाती है, जिसे भावात्मक रूप दे दिया जाता है। इनमें मानव-जीवन की वास्तविक स्थिति पर जो सटीक व्याख्या मिलती है, वह अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। यहाँ हमें एक ओर प्रणय का रोमान्ती वातावरण दिखाई देता है, तो दूसरी ओर सपत्नी-ईर्ष्या, मातृ-स्नेह, पतिव्रत स्त्री का प्रेम, सच्चे मित्र का निष्कलुष सख्यभाव आदि का कौटुम्बिक वातावरण प्राप्त होता है, तीसरी ओर मानव के कार्य-व्यापार में हाथ बँटाते पशु-पक्षी और अदृश्य शक्तियों का अद्भुत जगत् देखने को मिलता है। लोककथाओं में मानव-जीवन की कटुता और मधुरता की एक साथ धूप-छाहीं तस्वीर होती है और इनके द्वारा लोककथाकार अपने विशाल जीवन के अनुभवों से प्राप्त ज्ञान के आधार पर मानव-जीवन पर कुछ निर्णय देता देया जाता है। यह उपदेशात्मक निर्णय

कभी वाच्य रूप ले लता है, कभी व्यङ्ग्य रूप। नीतिवादी कहानियों में कभी-कभी यह कुछ स्पष्ट हो उठता है। पता नहीं, वह कौन-सा दिन था, जब बड़ी दादी-नानी के मुँह से सबसे पहली लोककथा बाणी के फलक पर चित्रित की गई थी। यह एक अखण्ड परम्परा है, जो मौखिक लोक-साहित्य से लोकभाषा के साहित्य में भी स्थान पाती रही है। बौद्धों की जातक कथाएँ, गुणाढ्य की बृहत्कथा और पञ्चतन्त्र ने इसी ढाँचे को लिया है। लोककथाओं के इसी ढाँचे को प्रणय के रोमानी चित्रों को चुनकर संस्कृत के गद्य-कवियों ने स्वीकार किया है। यह तो हुई लोककथाओं की बात।

अब हमें दो शब्द संस्कृत गद्य शैली के विकास पर कहना है। हम देखते हैं कि अश्वघोष तथा कालिदास में ही हमें संस्कृत की अलंकृत काव्यशैली दिखाई पड़ती है। कालिदास के पहले गद्य की अलंकृत शैली चल पड़ी थी। आरम्भ में यह अलंकृत गद्य शैली प्रशस्तियों और चरितकाव्यों के लिए चली होगी और इसी शैली में इन 'रोमानी' गद्य-काव्यों को ढाल दिया होगा। यत्नजलि ने वासवदत्त, सुमनोत्तरा और भैरवरी नामक कथाओं का सङ्केत किया है, पर हम कह नहीं सकते, क्या वे गद्य कृतियाँ थी। भोज के 'शृङ्गार-प्रकाश' में इरुधि की 'चाहमती' से एक पद्य उद्धृत किया गया है, पर इसके विषय में भी हम कुछ नहीं जानते। रामल-सोमिल की 'शूद्रकथा,' तथा श्रीरालित की प्राकृत कथा 'तरङ्गवती' का नाम भर ही सुना जाता है। बाण ने अपने पूर्व के गद्य लेखकों में भट्टार हरिचन्द्र का नाम आदर के साथ लिया है,^१ पर हरिचन्द्र का भी कुछ पता नहीं चलता। कुछ विद्वान् इन हरिचन्द्र को धर्मशर्मिष्ठादय तथा जीवन्धरचम्पू के रचयिता से भिन्न मानने की अटकलपट्ट लगाते हैं। जैन काव्यों के रचयिता हरिचन्द्र माघ के भी बहुत बाद के हैं और इनका समय दसवीं शती के लगभग है, इसे नहीं भूलना होगा। हरिचन्द्र का नाम तो वाक्यतिराज के 'गडढवहो' में भी आदर के साथ लिया गया है। तो हरिचन्द्र सुबन्ध और बाण के पूर्व कोई गद्यलेखक रहे होंगे, जिन्होंने अलंकृत समासान्तपदावलीवर्तित, श्लेष, विरोध और परिसंख्या के अलंकाराढम्बर वाली गद्यशैली को प्रौढ़ बनाया होगा। पर हरिचन्द्र भी इस शैली के जन्मदाता नहीं रहे होंगे। समासान्तपदावली वाली गद्यशैली का सर्व-

प्रथम रूप हमें सत्रप रुद्रदामन् के शिलालेख (१६० ई०-१७० ई०) में मिलता है। इस शिलालेख का रचयिता 'स्फुटलधुमधुरचित्रकान्तशब्दसमपोदारालङ्कृतगद्य-पद्य (काव्यविद्यान) प्रवीणेन' विशेषण से विभूषित किया गया है। उसकी शैली में 'गिरिशिखरतस्तटाट्टालकोपतल्पद्वारशरणोच्छ्रयविध्वंसिता' जैसे लम्बे समासान्त पद, तथा 'पवंत-प्रतिस्पर्धी' 'महद्यन्त्र-कल्पम्' तथा 'पजंग्मेव' 'एकान्तव-भूताया-(?)-मिव वृत्तिव्या कृताया' जैसे अर्चालङ्कार प्रयुक्त हुए हैं। इनके साथ ही एक स्थान पर तालाव के वर्णन में 'अतिमृशं दुर्दशनम्' के द्वारा श्लेष का प्रयोग करने की चेष्टा भी की गई है, पर वह सफल नहीं हो सका है। सुवन्धु और बाण के समय तक आने में इस गद्य शैली को लगभग ४०० वर्षों को पार करना पड़ा है, पता नहीं, किन-किन कलाकारों ने इसे घनपद-सङ्घटना से निविड़ बनाकर प्रौढ रूप प्रदान किया। कुछ पाश्चात्य विद्वान् सुवन्धु और बाण के गद्य काव्यों पर ग्रीक गद्य का प्रभाव बताते हैं और उनके साथ संस्कृत गद्य काव्यों की घटना-विहित, कथानक रूढ़ियों और कलात्मक परिवेष की तुलना करते हैं,^२ पर दूसरे विद्वान् संस्कृत गद्य काव्यों का प्रभाव ग्रीक 'रोमैण्टिक स्टोरीज' में ढूँढते हैं।^३ पर इस तरह के परस्पर आदान-प्रदान के कोई ठोस प्रमाण नहीं दिये जाते।

भामह तथा दण्डी के पूर्व ही गद्य काव्यों में दो तरह की कृतियाँ पाई जाती थीं—आख्यायिका और कथा। भामह के मतानुसार आख्यायिका में दृष्यपूर्ण घटनाओं का समावेश होता है और कवि या नायक स्वयं अपनी अनुभूत कहानी कहता है। इसकी शैली सरस गद्य का आश्रय लेती है, तथा काव्य को उच्छ्वासों में विभक्त किया जाता है, जिसमें एक तथा अपरवक छन्द में पद्य भी अनुस्यूत रहते हैं। ये पद्य बहुत कम होते हैं और इनके द्वारा भावी घटनाओं की व्यञ्जना कराई जाती है। आख्यायिका में कवि-कल्पना का भी पुट हो सकता है और काव्य का विषय कन्याहरण, युद्ध, वियोग तथा नायक की विजय में सम्बद्ध होता है। आख्यायिका की रचना संस्कृत में ही

१. व्याकरण की दृष्टि में 'एकान्तवभूताया' पद अशुद्ध है, शुद्ध रूप 'एकान्तव-भूताया' होगा; पर शिलालेख में पहला ही रूप मिलता है।

२. दे० Weber : Indische Studien XIII, P. 456 f.

३. दे० L. H. Gray Vasavadatta (Introduction) P. 35 f.

होती है। कथा की कथावस्तु कल्पित या निजन्धरी होती है। इसका वक्ता नामक से भिन्न कोई और व्यक्ति होता है। कथा को आख्यायिका की तरह उच्छ्वासों में विभक्त नहीं किया जाता, साथ ही इसमें वक्र या अपरवक्र पद्य भी नहीं होते। कथा संस्कृत या अपभ्रंश में निबद्ध की जा सकती है। इस विभाजन से स्पष्ट है कि यह विभाजन सुबन्धु या बाण की गद्यकाव्य कृतियों को देखकर नहीं हुआ होगा, यद्यपि बाण की दोनों कृतियाँ भी इस अन्तर को स्पष्ट करती हैं। दण्डी ने तो आख्यायिका तथा कथा के इस भेद को, वक्ता या शैली की दृष्टि से किये गये भेद को नहीं माना है। इससे ऐसा जान पड़ता है कि दोनों को एक ही गद्य काव्य के अन्तर्गत मानने की धारणा थी और कोई निश्चित विभाजक रेखा स्वीकार नहीं की जाती थी। दण्डी के अनुसार इनका एकमात्र भेद यह है कि एक की कथावस्तु ऐतिहासिक या अर्धैतिहासिक होती है, दूसरी की कथावस्तु कल्पित या निजन्धरी। अमरकोष में भी आख्यायिका को 'आख्यायिकोपलब्धार्था' तथा कथा को 'श्रवण्यकल्पना कथा' कह कर इसी ओर संकेत किया गया है।

यद्यपि आख्यायिका तथा कथा वाला संस्कृत गद्यकाव्य लोककथाओं की वर्णनात्मक सामग्री को लेकर आता है, उसकी ही मानवी तथा अतिमानवी कथारूढ़ियों को अपनाता है, पर इसका ढाँचा अपना होता है, जो काव्य की देन है। वस्तुतः गद्य कवि का लक्ष्य सुसंस्कृत श्रोताओं का मनोरञ्जन होता है, यही कारण है कि काव्यों की तरह ही यहाँ उदात्त अलङ्कृत आहार्य दिखाई पड़ता है और उसी की तरह कथावस्तु को गीण बनाकर वर्णनों को प्रधानता दे दी जाती है। काव्योपयुक्त लम्बे-लम्बे समास, श्लेष-वैशिष्ट्य, अनुप्रास और अर्पणलङ्कार-प्राचुर्य की ओर गद्य कवि विशेष ध्यान देता देखा जाता है। वह प्रकृति—वाह्यप्रकृति तथा अन्तःप्रकृति—के वर्णन करने की ओर अधिक ध्यान देता है। काव्योपयुक्त वातावरण की सृष्टि के ही लिए इन कवियों ने प्रायः प्रणयगाथा को चुना है। पर ध्यान देने की बात यह है कि प्रणयकथा के कथाश पर गद्य कवि इतना ध्यान नहीं देता दिखाई देता, जितना वर्णनशैली पर। संस्कृत गद्य काव्यों की यह शैली जिस काव्य में सर्वप्रथम दिखाई पड़ती है, वह है सुबन्धु की वासवदत्ता।

सुबन्धु की तिथि और वृत्त

वासवदत्ता के रचयिता सुबन्धु की तिथि का निश्चित ज्ञान नहीं है। कुछ विद्वानों ने सुबन्धु के समय की निश्चित करने की चेष्टा की है। सुबन्धु के दो श्लेष प्रयोगों में 'उद्योतकर' तथा 'बौद्धसङ्गति' का सङ्केत मिलता है। उद्योतकर का सङ्केत—'न्यायस्थितिनिबोधोद्योतकरस्वरूपम्' में मिलता है। इसी तरह 'बौद्धसङ्गतिमिवालङ्कारभूषिताम्' में पाश्चात्य विद्वानों ने धर्मकीर्ति के 'बौद्धसङ्गत्यलङ्कार' नामक ग्रन्थ का सङ्केत माना है। इस नाम के किसी बौद्ध दार्शनिक ग्रन्थ का पता नहीं चलता और प्रो० सिलवा लेवी ने इस बात को स्वीकार नहीं किया है कि यहाँ सुबन्धु धर्मकीर्ति की कृति का संकेत करवा है।^१ सुबन्धु का समय सही बतानी कठिन माना जाता है। बाण ने हर्षचरित में श्लेष के द्वारा सुबन्धु का सङ्केत किया है,^२ और कादम्बरी में भी 'अद्भुती कथा'^३ पद से टीकाकार भानुचन्द्र-सिद्धचन्द्र ने 'गुणाढ्य की बृहत्कथा और सुबन्धु की वासवदत्ता से उत्कृष्ट कथा' यह अर्थ लिया है। बाण के बाद तो वाक्पतिराज ने सुबन्धु का स्पष्टतः नामोल्लेख किया है। सुबन्धु का दण्डी या बाण को पता था या नहीं, इस बारे में विद्वानों के दो दल हैं। पिटर्सन बाण के उपर्युक्त सङ्केतों में सुबन्धु का सङ्केत नहीं मानते,^४ हमें ऐसा प्रतीत होता है, बाण को सुबन्धु की कृति का पूरी तरह पता था और हर्षचरित से भी अधिक इस बात की पुष्टि कादम्बरी की कथानक रुद्धियों के सजाने और शैली के प्रयोग से होती है। सम्भवतः दण्डी को सुबन्धु का पता न हो या दण्डी ने अपने कवि-वैचरित्य के कारण (जो विषय और अभिव्यञ्जना दोनों दृष्टियों से वशकुमारचरित में परिलक्षित होता है) सुबन्धु का सङ्केत करना अनावश्यक समझा हो। यदि दण्डी की 'अवन्तिमुन्दरी कथा' पर बाण की

१. Syivan Levi : Bulletin de l'Ecole française d'Extreme-Orient. (1903, P. 18.)

२. कवीनामगलदर्पे नूनं वासवदत्तया ।

शक्त्येव पाण्डुपुत्राणां गतया कर्णगोचरम् ॥ (१. १२. ५० ९)

३. अदृश्यवैदग्ध्यविलासमुपस्थापितानि विवर्द्धयन्ति कथा ।

(कादम्बरी, पद्य २० ५० ७)

४. Peterson : Kadambari (Introduction) P. 71-73.

कादम्बरी का प्रभाव है, जैसा कि कुछ विद्वान् मानते हैं, तो दण्डी को सुबन्धु का अवश्य पता होना चाहिए। यह अनुमान करना असंभवतः होगा कि सुबन्धु, दण्डी और बाण एक ही काल में कुछ बरसों के ही हेर फेर से हुए हैं। ये तीनों महान् व्यक्तित्व ५५० ई० से लेकर ६५० ई० के बीच के सौ साल में माने जा सकते हैं। इनमें भी अवस्था क्रम की दृष्टि से सुबन्धु सबसे बड़े जान पड़ते हैं, दण्डी उनके बाद और बाण उनसे भी छोटे हैं। इस तरह भी सुबन्धु का काल छठी शती का मध्य है, तथा बाण पर उनका प्रभाव स्वाभाविक है, जो सातवीं शती के पूर्वार्ध में थे। सुबन्धु को कुछ विद्वान् काश्मीरी मानते हैं, हमें सुबन्धु मध्यदेशीय जान पड़ते हैं। सुबन्धु की केवल एक ही कृति उपलब्ध है, वासवदत्ता।



वासवदत्ता—कथावस्तु और कथानक रूढ़ियाँ

सुबन्धु की वासवदत्ता का संस्कृत साहित्य की प्रसिद्ध उदयन-कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है। उसके साथ सुबन्धु की कृति का केवल नामसाम्य है। सुबन्धु वाली वासवदत्ता की कथा संस्कृत साहित्य में अन्यत्र कहीं उपलब्ध नहीं होती। कथासरित्सागर या बृहत्कथामञ्जरी में यह कथा नहीं मिलती। ऐसा प्रतीत होता है कि सुबन्धु ने लोककथाओं की कथानक रूढ़ियों और 'मोटिफ' का आश्रय लेकर अपनी कल्पना से इस प्रणयकथा का प्रासाद निमित्त किया है। यह सुबन्धु की स्वयं की निजगद्गी कथा जान पड़ती है। पर कथावस्तु सविधान में सुबन्धु किसी कुशलता का परिचय नहीं देते। वासवदत्ता की कथावस्तु न तो समृद्ध ही है, न प्रभावोत्पादक ही। वासवदत्ता की कथा बहुत छोटी-सी है। राजा चिन्तामणि का पुत्र, राजकुमार कन्दर्पकेतु स्वप्न में एक 'अष्टादश-वर्षदेशीया' कन्या को देखता है, जो मानो मन की आकर्षणमन्त्रसिद्धि, कामदेव रूपी जादूगर की आँखों को बाँधने की महौषधि और प्रजापति की त्रिमुवन-बिलोमनसृष्टि है।^१ उस अज्ञात सुन्दरी की खोज में वह अपने मित्र नकारन्द के साथ निकल पड़ता है। रात को वे विन्ध्य पर्वत की तलहटियों में एक वृक्ष के नीचे ठहरते हैं। रात में उसी वृक्ष पर बैठे शुक-दम्पति की बातचीत कन्दर्प-केतु को सुनाई देती है। सारिका के पूछने पर शुक अपने देर से आने का कारण बताते हुए पाटलिपुत्र की राजकुमारी वासवदत्ता का वर्णन

करता है। वासवदत्ता भी एक दिन कन्दर्पकेतु को स्वप्न में ही सुन लेती है।^१ उसकी सारिका तमालिका कन्दर्पकेतु को ढूँढ़ने निकलती है। वृष के नीचे विधाम लेते दोनों मित्र इसे सुनकर प्रसन्न शुक-दम्पति की सहायता से दोनों नायक-नायिका एक दूसरे से मिलते हैं। वासवदत्ता का पिता मृङ्गारणेश्वर उसका विवाह कन्दर्पकेतु के साथ न कर किसी विद्याधर से करना चाहता है, इसलिए दोनों प्रेमी एक जादू के घोड़े पर विन्ध्यपर्वत की भाग आते हैं। प्रातःकाल के समय जब कन्दर्पकेतु सोया ही था, वासवदत्ता को जङ्गल में घूमते देखकर किरातो के दो झुण्ड उसका पीछा करते हैं, उस पर अधिकार जमाने के लिए दोनों झुण्डों में लड़ाई होती है और वासवदत्ता चुपके से खिसक कर एक आश्रम में पहुँच जाती है। आश्रम में वह एक ऋषि के शाप से शिला बन जाती है। इधर कन्दर्पकेतु दुखी होकर आत्महत्या करने को उद्यत होता है, पर आकाशवाणी उसे साहस करने से रोक देती है।^२ अन्त में जङ्गल में घूमते हुए वह वासवदत्ता को ढूँढ़ लेता है और उसके स्पर्श से वासवदत्ता पुनः मानवी रूप में आ जाती है, शाप का प्रभाव समाप्त हो जाता है। बाद में मकरन्द भी मिल जाता है और अपने मगर जाकर कन्दर्पकेतु वासवदत्ता के साथ अलभ्य मनोवाञ्छित सुखों का उपभोग करते हुए बहुत समय व्यतीत करता है।

वासवदत्ता की कथावस्तु में हम जिस लोककथा की कथानक रूढ़ियों या 'मोटिफ' का ग्रहण कर पाते हैं, उन पर कुछ संकेत कर देना आवश्यक होगा। वासवदत्ता की ये रूढ़ियाँ निम्न हैं :—

१. नायक-नायिका के परस्पर स्वप्नदर्शन से प्रणयोद्बोध,
२. नायक-नायिका के मिलन में शुक (पक्षी) का हाथ,
३. शुक के द्वारा कथा के कुछ अंश को वक्ता के रूप में कहलवाना,
४. अत्यधिक तेजगति वाले (मनोजव) जादू के घोड़े के द्वारा दोनों प्रेमियों का चुपके से भाग जाना,
५. शाप की कल्पना तथा शाप के द्वारा वासवदत्ता का शिला बन जाना,
६. आकाशवाणी के द्वारा आत्महत्या करते नायक को रोकना।

स्वप्नदर्शन से प्रणयोद्बोध वाली कथानक रूढ़ि का प्रयोग  इ लोक-कथाओं में पाते हैं। उषा तथा अनिरुद्ध की प्रसिद्ध प्र  में भी इस 'मोटिफ' का प्रयोग किया गया है। इसी का प्रयोग कई लोककथाओं में सुना जाता है। नायक-नायिका के रागोद्बोध के लिए कई तरह के हेतु माने गये हैं—साक्षात् दर्शन, गुणश्रवण, चित्रदर्शन या स्वप्न-दर्शन। वासवदत्ता में कन्दर्पकेतु नायिका को स्वप्न में ही देखता है, नायिका भी नायक को स्वप्न में ही देखकर मोहित होती है। नायक-नायिका के मिलन कराने में भी कई कथाओं में पक्षी की 'मोटिफ' वाली योजना पाई जाती है। नल तथा दमयन्ती को मिलाने में हंस का हाथ है। बाद के अपभ्रंश एवं हिन्दी के कवियों ने भी इस 'मोटिफ' को को अपनाया है। चन्द के रासो में पृथ्वीराज और पद्मावती को मिलाने में शुक का हाथ है, तो जायसी के पद्मावत में रत्नसेन और पद्मावती को मिलाने में हीरामन शुक का हाथ है। वासवदत्ता में नायक-नायिका को मिलाने में तमालिका नामक मैना का हाथ पाया जाता है। लोककथाओं की 'तीसरी' रूढ़ि मनुष्य की तरह बोलते हुए शुकशुकी की योजना है। वासवदत्ता में नायिका की विरहसाम स्थिति का वर्णन शुक-सारिका के संवाद के रूप में कराया गया है।^१ इतिवृत्त को गति देने के लिए इस प्रकार शुक के मुख से कथा कहलवाने की रूढ़ि का प्रयोग शुकसप्तति में भी मिलता है। कादम्बरी की कथा भी वैशम्पायन शुक के मुँह से कहुलाई गई है। अपभ्रंश के एक काव्य 'करकण्डचरित' में भी इस रूढ़ि का प्रयोग किया गया है और यही रूढ़ि एक ओर भृङ्ग-भृङ्गी के संवाद रूप में विद्यापति की 'कीर्तिलता' में प्रस्फुटित हुई है। आपाव्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का अनुमान है कि इस रूढ़ि का प्रयोग चन्द ने भी अपने 'रासो' में किया था। षोड़े या उड़नखटोने के द्वारा नायिका के साथ उसके घर से भाग निकलने की रूढ़ि का प्रयोग तो प्रणय सम्बन्धी लोक कथाओं का खास तत्त्व रहा है। उषयन भी प्रद्योत महासेन की पुत्री को लेकर षोड़े से भाग निकला था। शाप की उत्पत्ति के द्वारा लोककथाएँ कुछ अति मानवीय तत्त्वों का सङ्केत करती हैं। शाप की रूढ़ि पौराणिक कथाओं में पाई जाती है और उनका उपयोग कालिदास ने किया है। वासवदत्ता का शाप के कारण शिला बनना, एक ओर रामायण की बहूला वाली घटना और दूसरी ओर कुमारवन

में प्रविष्ट उर्वशी के शाप के कारण लता के रूप में परिवर्तित होने^६ की कथानक रूढ़ियों की याद दिलाता है। आकाशवाणी के द्वारा नायक या नायिका को सान्त्वना दिलाना भी भारतीय लोककथाओं का एक खास 'मोटिफ' है। इन अन्तिम दोनों रूढ़ियों का प्रयोग तो बाण ने भी अपनी कादम्बरी में किया है।

इस प्रकार वासवदत्ता में सुबन्धु ने लोककथाओं की सभी वर्णनात्मक रूढ़ियों (मोटिफ) का प्रयोग करते हुए नायक तथा नायिका के परस्पर मिलन की 'रोधानी' कहानी बही है, जो कई विघ्नों पर विजय पाकर अन्त में सुख का जीवन यापन करते हैं। किन्तु साधारण लोककथाकार या बूढ़ी दादो-नानी की तरह सुबन्धु का ध्येय घटनावर्णन नहीं है, अपितु उसका ध्येय वर्णनों को कलात्मकता देना, नायक या नायिका के अङ्गों का पूरी बारीकी से अलङ्कृत वर्णन करना, उसके भावों का, उनकी एक दूसरे की प्राप्ति के लिए की गई चेष्टाओं, विरह एवं मिलन के प्रतिबन्धक रूप विघ्नों का विस्तार से वर्णन करना है। सुबन्धु लोककथाकार की तरह सीधा कथा कहता नहीं चला जाता; वह चक-चक कर आगे बढ़ता है और कथा के साथ नगर, समुद्र, पर्वत, ऋतु, सूर्योदय, सूर्यास्त, चन्द्रोदय, युद्ध आदि के अत्यधिक कलात्मक वर्णन साथ में चलते हैं, जिनके द्वारा वह अपने विशाल शास्त्रीय ज्ञान तथा समृद्ध कलाविज्ञान का परिचय देता जाता है। सुबन्धु की कथावस्तु को देखते हुए यह स्पष्ट हो जाता है कि कथावस्तु की कल्पना और चरित्रचित्रण की दृष्टि से सुबन्धु समृद्ध नहीं जान पड़ता और यदि यह भी कह दिया जाय कि यह सुबन्धु के कथाकार की दूरिद्रता का परिचय देती है, तो कोई बुरा न होगा, सुबन्धु की कथा के दुर्लभ कलेवर तथा उसकी अस्वाभाविकता के विषय में निःसन्देह आलोचक प्रश्न उठा सकता है और विषय की अवहेलना करते हुए अभिव्यञ्जना पद्या को आवश्यकता से अधिक बढ़ाना अचरता है। सुबन्धु की कृति का अत्यधिक भाग कलात्मक वर्णनों से ही भरा पड़ा है, जिनके द्वारा वह अपने पाण्डित्य तथा 'प्रत्यक्ष-परश्लेषमय-प्रबन्ध' लिखने की क्षमता का प्रदर्शन करता है। स्वप्न में दृष्ट कथा का इतना विस्तार से वर्णन कथा की दृष्टि से प्रवाहावरोधक हो गया है। मानन्दवर्धन ने रूढ़ियों के इस दोष की ओर सचेत करते समय एक बार

कहा या कि कवि प्रायः इतिवृत्त तथा रस का ध्यान नहीं रख पाते और शाब्दी क्रीड़ा में ही अधिक फँस जाते हैं ।^१ सुबन्धु के साथ (सुबन्धु ही नहीं अन्य संस्कृत गद्य कवियों के विषय में भी) यह बात पूरी तरह लागू होती है ।

सुबन्धु की काव्य-प्रतिभा

कवि के रूप में सुबन्धु बाण की अपेक्षा निम्न कोटि का है । बाण के पास जहाँ अपार शब्द भण्डार, अलङ्कारों और कल्पनाओं की अपूर्व सूझ, वर्णन की तीव्र पर्यवेक्षणशक्ति, सङ्कीर्तात्मक भाषा तथा भावपक्ष की तरलता विद्यमान है, वहाँ सुबन्धु के पास केवल शाब्दी क्रीड़ा दिखाई पड़ती है । यद्यपि सुबन्धु ने भी प्रकृति वर्णन के सुन्दर चित्र उपस्थित किये हैं, पर वे बाण की भूमि तक नहीं उठ पाते । न सुबन्धु के पास दण्डी की भाँति यणार्थ जीवन को ज्यों का त्यों चित्रित करने की ही शक्ति है । भले ही दण्डी की शैली में सुबन्धु जैसी शाब्दी कलावाजी न भी हो, पर उसमें एक ऐसा ओज विद्यमान है, जो सुबन्धु में नहीं मिलता । भाव पक्ष के चित्रण में सुबन्धु उत्कृष्ट कवित्व का परिचय नहीं दे पाते । वासवदत्ता के विरह वर्णन में सुबन्धु ने अनुप्रासिक चमत्कार का ही विशेष प्रदर्शन किया है :—

‘तुकान्ते काम्तिमति, मन्दं मन्दमपनय बाणविन्तून् । यूयिकालङ्कृते यूयिके, सञ्चारय नलिनीदलतालवृन्तेनार्द्रवातान्, एहि भगवति निद्रे अनुगृहाण माम्, धिक् इन्द्रियैरपरैः, किमिति लोचनमयान्येव कृतान्यङ्गानि विधिनः । भगवन् कुसुमायुध, तवायमञ्जलिः अनुवशो भव भाववति भादृशे जने । मलयानिल सुरतमहोत्सवदीप्तागुरो वह मयेष्टम्, अपगता मम प्राणाः, इति बहुविध भाषमाणा वासवदत्ता सखीजनेन समं सनुमूच्छं ।’ (पृ० १४३-१४४)

‘सखि काम्तिमति, मेरे आँसुओं को धीरे-धीरे पोंछ दे । यूयिका (जूही) के फूलों से अलंकृत सखि यूयिके, कमल-पत्र के पक्षे से भीतल हवा कर । भगवति निद्रे, आओ मेरे ऊपर कृपा करो । अन्य इन्द्रियाँ व्यर्थ हैं, ब्रह्मा ने मेरे शरीर में सब इन्द्रियों को नेत्र ही क्यों न बना दिया । भगवान् कुसुमायुध, यह प्रणामाञ्जलि है, प्रेम के अधिप्राय वाले इस व्यक्ति पर (मुत पर) कृपा करो । सुरतमहोत्सवदीप्तागुरु मलयानिल, खूब बहो, मेरे प्राण निकल रहे हैं, इस प्रकार अनेक उक्तियों की कहती हुई वासवदत्ता अपनी सखियों के साथ ही मूर्च्छित हो गई ।’

सुबन्धु के शैली में एक विशेषता है, वह वाण की भाँति लम्बे-लम्बे वाक्यों के ढेर में अधिक नहीं पड़ता, न लम्बे-लम्बे समासान्त पदों का ही उसे अधिक अनुराग है। सुबन्धु में लम्बे-लम्बे समासान्त पद भी आते हैं, किन्तु कयोप-कयन में सुबन्धु छोटे-छोटे वाक्यों का ही प्रयोग करता है। ऊपर हम सुबन्धु की सरल शैली का एक रूप देख चुके हैं। वाण ने कयोपकयन में इसी तरह की सरल बँदर्भी शैली को अपनाया है, पर वाण जहाँ वर्णनो में उतरता है, उसकी शैली बिना किसी अवरोध के तेजी से आगे बढ़ती जाती है और पाँच, छः छः पृष्ठों तक एक ही वाक्य चलता रहता है। वर्णनो में सुबन्धु के वाक्य भी बड़े होते हैं और वही-वही उसने ही बड़े होते हैं जितने वाण के। उदाहरण के लिए स्वप्न में दृष्ट वासवदत्ता का वर्णन पूरे २० पृष्ठों में है।^१ नामक या नायिका के वर्णन में सुबन्धु का ध्यान अधिकतर उपमा, उपमेधा श्लेष की ओर पाया जाता है। उपमाएँ भी अधिकतर ऐसी होती हैं, जो शब्दशाम्य के साधारण धर्म पर आधारित होती हैं। जब सुबन्धु नायिका को 'रक्तपाद' मान कर उसकी तुलना व्याकरण शास्त्र से करता है, तो सारा उपमानोपमेयभाव केवल शब्द साम्य पर ही आधारित है, नायिका के पैर अलङ्कृत से रञ्जित रहते हैं, और व्याकरण में 'तेन रक्त रागात्' इस सूत्र से अष्टाध्यायी का एक पाद आरम्भ होता है। इसी तरह नायिका की तुलना छन्दशास्त्र (छन्दोविचिति) से करना क्योंकि नायिका का मध्य भाग बहुत सूक्ष्म है, वह 'भ्राजमानतनुमध्या' है, तथा छन्दशास्त्र में 'तनुमध्या' नामक छन्द पाया जाता है, केवल शाब्दी ऋचा मात्र है। वासवदत्ता के निम्न वर्णन में इसी तरह की श्लेष-योजना पाई जाती है:—

'उपनिषदमिवानन्दमेकमुद्योतयन्तीम् द्विजकुलस्थितिमिव चाक्षररामम्, विन्ध्य-
गिरिधर्ममिव मुनितम्बाम्, तारामिव गुरुकलत्रतपोपन्नोभिताम्, शतकोटिमुष्टि-
मिव मृष्टिप्राह्मण्याम्, प्रियङ्गुश्यामासखीमिव प्रियदर्शनाम्, ब्रह्मदत्तमहिषीमिव
शोमप्रभाम्, दिग्गजकरेणुकामिवानुपमाम्, रेवामिव नर्मदाम्, बेंसलामिव तमसपत्र-
प्रसाधिताम्, अश्वतरकन्यामिव मन्दासूतां वासवदत्तां ददर्श।'

'उस कन्दर्पकेतु ने वासवदत्ता को देखा, जो ब्रह्मानन्द देने वाली उपनिषद्

१. स्वप्नदृष्टकन्या (वासवदत्ता) का वह वर्णन पूरे एक ही वाक्य में है 'अथ कदानि-
दवसन्नाया यामवत्या। अष्टादशवर्षदेशीयां कन्यामपशवस्वप्ने ॥' इसी तरह विन्ध्या-
देवी का वर्णन, रेवा का वर्णन तथा वासवदत्ता के द्वारा स्वप्न में देखे हुए कन्दर्पकेतु का
वर्णन भी लम्बे वाक्यों में ही पाया जाता है।

की तरह सदा आनन्द को प्रकाशित करती थी, सदाचारी ब्राह्मण की कुल मर्यादा की भाँति सुन्दर चरणों से युक्त थी, ढालू प्रदेशों से युक्त विन्ध्यगिरि की शोभा की भाँति सुन्दर नितम्बों से सुशोभित थी; बृहस्पति के स्त्री के रूप से सुशोभित तारा की तरह वह सपन निगम्ब से युक्त थी, वज्र की यष्टि की तरह उसका मध्य भाग मुष्टिग्राह्य (पतला) था, नरवाहनदत्त की रानी प्रिय-ज्ज्ञायामा की सखी प्रियदर्शना की तरह वह प्रियदर्शना (सुन्दर दर्शनवाली) थी, ब्रह्मदत्त राजा की पत्नी सोमप्रभा की तरह वह सोमप्रभा (चन्द्रमा के समान कान्तिवाली) थी; दिग्गज की पत्नी अनुपमा के समान वह अनुपमा (जिसको सोन्दर्य में कोई तुलना न कर सके) थी, नर्मदा नाम वाली रेवानदी की तरह नर्मदा (रतिक्रीड़ा का आनन्द देने वाली) थी, तमाल पत्र से विभूषित समुद्रवेला की भाँति तिलक से अलंकृत (तमालपत्र-प्रसाधिता) थी, अश्वत्तर नामक विद्याधर की कन्या मदालसा के समान वह यौवन-मद से अलसाई-सी थी ।'

सुवन्धु की बुद्धि एक से एक बढ़कर शिल्प प्रयोगों को उपन्यस्त करने में अत्यधिक विचक्षण है और इस दृष्टि से यह उक्ति कि उसकी बुद्धिमत्ता 'प्रत्येक अक्षर में श्लेष योजना वाले प्रबन्ध' की रचना करने में समर्थ है, ठीक जान पड़ती है ।' पर सुवन्धु की कला वहाँ अधिक सुन्दर दिखाई पड़ती है, जहाँ वह एक-से दो-दो अर्थ वाले शिल्प पदों के पीछे नहीं पड़ता है । निम्न वर्णन हमें बाण की प्रकृति वर्णन वाली शैली का एक रूप देने में समर्थ है, जहाँ यद्यपि लम्बे-लम्बे समासान्त पद हैं, तथापि श्लेष वाली शैली से अधिक काव्यसौन्दर्य है । अनुप्रासिक निबन्ध सुवन्धु की शैली में यहाँ स्वतः कुछ प्रवाह ला देता है :—

'कन्दर्पकैलिसम्पत्तम्पटकाटीललाटतटलुलितलकषम्मिलभारबकुमुमपरिम-
लमेलनसमृद्धमनुरिमगुणः, कामकलाकषापकुशलबाधकर्मासुन्दरोत्तनकलशप्रसृण-
धूलिपटलपरिमलामोदवाहो, रणरणकरसितापरान्तकान्तकुन्तलोल्लङ्घनसंकान्तपरि-
मलमिलितालिमालामधुरतरङ्गाररवमूर्धरितनभःस्थल, नवयौवनरागतलकेरलो-
कशेलेपालिपद्मावलोपरिचपचनुरः, क्षतुःषष्टिकलाकलापविदग्धमृगमालवनिर्तविनी-

१. सरस्वतीदत्तकरप्रमारचक्रे सुवन्धुः सुवर्नैकवन्धुः ।

प्रत्यक्षरदलेषमथ प्रबन्धविन्यामवेदग्धविभिनिबन्धम् ॥ (वासवदत्ता पृष्ठ १३)

नितम्बविधिसंवाहनकुशलः, सुरतश्रमपरावशान्द्रपुरग्न्यपुरन्धीनोरन्ध्रपीनपयोधर-
भारनिदाघजलाकर्षानकरशिशिरीरतो मलयमास्तो यवौ ।'

'उस समय मलयाचल से बह कर आता हुआ पवन चल रहा था। वह वादपंथेलि में आसक्त लाटदेश की रमणियों के ललाट पर बिखरे हुए बालों में लगे हुए मोलधौ के फूलों की सुगन्ध के सम्पर्क से और अधिक मधुर हो गया था, कामकला में विदग्ध कर्णाटक देश की मनोहर सुन्दरियों के स्तन-कलश पर लगे कुङ्कुम-चूर्ण की सुगन्ध लेकर बह रहा था, कामोत्कण्ठासे मुक्त, अपराध देश की ललनाओं के केशों को हिलाने से उसकी सुगन्ध के कारण एकत्रित भीरो की पक्ति के मनोहर झञ्झार से आकाश को गन्धामान कर रहा था; नवयौवन के कारण चञ्चल हृदय वाली केरल भुवतिथी के कपोल-कलक पर पत्रावली रचना करने में चतुर था; चौसठ कलाओं में निपुण मालव रमणियों के नितम्बविध्व का सवाहन करने में कुशल था; तथा सुरतश्रम के कारण श्रान्त आम्न्रकामिनिथी के निबिड तथा पुष्ट स्तनों पर जमे हुए पसीने की बूंदों के सम्पर्क से शीतल हो रहा था ।'

इतना होने पर भी सुवन्धु में दो एक ऐसे वर्णन भी हैं, जो स्वभावोक्ति की रमणीयता उपस्थित करते हैं : विन्ध्याटवी में हाथी से लड़ते हुए शेर के चित्र में स्वभावोक्ति पा जाती है। निम्न वर्णन एक ओर स्वाभावोक्ति, दूसरी ओर सुवन्धु की पद्यमय गौड़ी रीति का परिचय देता है :—

पशोवस्त्रदवाचदञ्चितवपु पूर्वाध्वपश्चाध्वभाक्

स्तब्धोत्तानितपृष्ठनिवृत्तमनान्मुनाग्रलाङ्गूलभृत् ।

बध्नाकोटिविजङ्गुटाम्बकुहर कुर्वन्सटाम्बकटा-

मुत्कणं कुस्ते न्नं करिपतो मूराहृतिः केसरी ॥

'देखो, वह भयंकर आकृति वाला सिंह हाथी पर आक्रमण कर रहा है। उसके शरीर का अगला हिस्सा उठा हुआ और पिछला हिस्सा झुका हुआ है, पूँछ निश्चल और खड़ी हुई है, उसकी पूँछ का अग्रभाग कुछ मुड़ा हुआ है और पीठ भी छू रहा है, उसका बड़ा-सा मुख दाँतों के निनारों से भयंकर है, और उसने अपने अगल उठा रखा है तथा कान खड़े कर रखे हैं ।'

सुवन्धु श्रमस्फारवादी कवि है। उसके अलंकारों का प्रयोग केवल अलंकार के ही लिए होता है, वह अलंकार या रस का उपस्कारक बनकर नहीं आता।

ऐसा प्रतीत होता है कि सुबन्धु के मत से कोई कवि आर्यों क्रीडा या शान्दी क्रीडा का आश्रय लिये बिना उच्चकोटि का कवि नहीं बन सकता। सुबन्धु की सरल स्वाभाविक शैली प्रस्तावना भाग की आर्याओं में गन्-तव मिल जाती है तथा यह नहीं कहा जा सकता कि वे सुन्दर नहीं बन पाई हैं।

खिन्नोऽसि मृञ्च शैलं बिभ्रमो वयमिति वदत्सु शिथिलभुजः ।

भरभुग्नविततबाहुषु गोपेषु हसन् हरिर्जयति ॥

‘हे कृष्ण, तुम एक गये हो, कुछ डेर पर्वत को छोड़ दो, इसे हम संभाल लें, इस प्रकार गोपों के कहने पर कृष्ण ने अपना हाथ कुछ शिथिल कर दिया। कृष्ण के हाथ की हटा लेने से पर्वत के बोझ के कारण गोपों के हाथ झक गये और वे पर्वत को न संभाल पाये। इसे देखकर कृष्ण हँसने लगे। उन हँसते हुए कृष्ण की जय हो।’

इस उदाहरण में कोई आर्यों या शान्दी क्रीडा नहीं पाई जाती, किन्तु शैली की सरलता स्वतः सौन्दर्य का सञ्चार कर देती है। पर सुबन्धु को इस प्रकार की सरल शैली का निर्वाह करना पसन्द नहीं। उसकी श्लेष-योजना अमञ्ज तथा समञ्ज दोनों तरफ की पाई जाती है, किन्तु प्रायः वह अमञ्ज श्लेष में ही अधिक पटु है वैसे समञ्ज श्लेष का एक नमूना यह है—

सा रसवत्ता विहिता न वका विलसति चरति नो कङ्कः ।

सरसीव कीर्तिशेपं गतवति भुवि विक्रमादित्ये ॥

‘जिस प्रकार तालाव में पङ्कमात्र शेष रह जाने पर सारस पक्षी भी अन्त-हित हो जाते हैं, बगुले भी नहीं दिखाई पड़ते और न कङ्क पक्षी विचरण करते हैं, उसी प्रकार विक्रमादित्य के कीर्तिशेष रह जाने पर वह रसिकता नष्ट हो गई, नये-नये कुत्सित व्यक्ति (कवि और राजा) उत्पन्न होने लगे और कौन किसे कष्ट नहीं देता।’

सुबन्धु श्लेष पर आधृत विरोध तथा परिसंख्या का भी प्रयोग करने में पटु है। इनका एक-एक उदाहरण पर्याप्त होगा—

(१) यस्य च रिपुवगः पार्षोऽपि न महाभारतरणयोग्यः, ओद्योऽप्यशान्तनवे हितः, सानुचरोऽपि न गोत्रभूयित । (विरोध)

‘उस राजा चिन्तामणि के ३ त्रु दका पार्य (अर्जुन) होते हुए भी महा-भारत युद्ध में लड़ने में असमर्थ थे—वस्तुतः वे धनशून्य थे तथा किसी महान्

कार्यभार को उठाने में असमर्थ थे; भीष्म होते हुए भी शान्तनु (भीष्म के पिता) के शुभचिन्तक न थे—मयदुर होते हुए भी शृद्ध राजा चिन्तामणि को प्रसन्न करने के लिए उद्यत रहते थे; पर्वतों में घूमते हुए भी पर्वतभूमि में नहीं थे—सेवकों के साथ रहते हुए भी अपने कुलनाम (गोत्र) से विख्यात नहीं थे ।'

(२) शृद्धलावण्योर्ध्वप्रयत्नासु, उत्प्रेक्षाक्षेपः काव्यालङ्कारेषु, लक्ष्यानध्युतिः सायकानां, शिव्यां सर्वविनाशः, कोपसङ्कोचः कमलाकरेषु न जनेषु, जातिविहीनता मालासु न कुलेषु, शृङ्गारहर्षिनिः जराकारिषु न जनेषु दुर्वर्णयोगः कटकारिषु न कामिनीषु, गान्धारविच्छेदो रागेषु न पौरवनितासु । (परिसंख्या)

‘उस राजा के राज्य में शृद्धलावण्य (एक प्रकार का चित्रकाव्य), केवल काव्यों में ही पाया जाता था, प्रजा में किसी को जञ्जीर से नहीं बाँधा जाता था । काव्यालङ्कारों में ही उत्प्रेक्षा तथा आक्षेप (अर्थात् लङ्कार के दो प्रकार विशेष) पाये जाते थे, प्रजा में असावधानी के कारण किसी की निन्दा नहीं होती थी । लक्ष्य को काटने का काम केवल बाण करते थे, प्रजा में कोई भी लाखों के दान से च्युत नहीं होता था । व्याकरणशास्त्र में विद्वत् प्रत्यय का ही सर्वनाश होता था परसियों का सर्वनाश नहीं होता था । कमलाकरों में ही कलिका का सङ्कोच पाया जाता था, प्रजा में कोप (खजाने) का सङ्कोच नहीं होता था । कुलों में कहीं जाति-विहीनता निकृष्ट (जाति) नहीं पाई जाती थी, केवल मालाओं में ही जातिविहीनता (मालतीपुष्पाभाव) पाया जाता था, बारहों महीने मालती के फूल नहीं मिलते थे । शृङ्गार (मनमूषण) का अभाव केवल बृद्ध हाथियों में ही रहता था, मनुष्यों में शृङ्गाररस की कभी न थी । दुर्वर्ण (चाँदी) का सम्पर्क कटकादि भूषणों में पाया जाता था, शिवियों में दुर्वर्ण (पीकी कान्ति) नहीं पाया जाता था । गान्धार राग का विच्छेद रागों में ही होता था, राज्य में किसी भी स्त्री के सिन्दूर का विच्छेद न होता था (सभी स्त्रियाँ सौभाग्यवती थीं) ।’

इन कलावाजियों की उद्घृत करने का एकमात्र कारण यह है कि सुगन्ध की कृति इन्हीं दोषों के कारण अपठनीय-सी हो गई है । शब्ददय पाठक इस तरह का शिल्प वर्णन पढ़-पढ़कर झुंझला उठता है और कभी-कभी तो टीका की सहायता के बिना आगे नहीं बढ़ पाता । इस प्रकार की काव्यश्रीहा नि सन्देह

भाषा के साथ अन्याय है तथा काव्य-शैली का दुरुपयोग है । यदि सुबन्धु स्थान-स्थान पर अपने वाक्यों की शैली न बदलता, तो सम्भवतः वाचस्पदता और अधिक ऊँच पैदा करने वाली होती । सुबन्धु के इन्ही दोषों की विरासत बाण को मिली है । निःसन्देह बाण सुबन्धु की अपेक्षा उत्कृष्ट कोटि का कवि है तथा भाषा पर उसका कहीं अधिक अधिकार है, किन्तु बाण की कथा का विषय और अभिव्यञ्जना सुबन्धु की कथा से भिन्न नहीं प्रतीत होती और एक ही प्रकार की गद्यशैली का समूह देती है । बाण में सुबन्धु की तरह श्लेषयोजना की जरूरत से ज्यादा दोड़-धूप नहीं मिलती, किन्तु बाकी सारी विशेषताएँ बाण में भी देखी जा सकती हैं । यहाँ तक कि सुबन्धु के कई शब्द तथा कल्पनाएँ भी बाण में पाई जाती हैं । पर सुबन्धु तथा बाण की कल्पनाओं में एक भेद है, सुबन्धु की कल्पनाओं में काव्योचित तरलता का अभाव दिखाई देता है, वे शास्त्रीय या 'रिटोरिक' अधिक दिखाई पड़ती हैं, जब कि बाण इन्हें काव्योचित सौन्दर्य प्रदान कर देता है, पर इसना होते हुए भी दोनों की 'टेक्नीक' और काव्य-सामग्री एक ही जान पड़ती है । सुबन्धु में हम उस गद्यशैली का चुरदरा रूप पाते हैं, जो बाण के हाथों से स्निग्ध हो गई है और बाण के बाद भी अन्य गद्य काव्यों तथा चम्पू काव्यों में प्रयुक्त होती रही है ।

— — —

दण्डी

सुदग्धु वाली अलंकृत गद्य शैली तथा पञ्चतन्त्र आदि कथा-साहित्य की गद्यशैली में बहुत बड़ा अन्तर दिखाई देता है। संस्कृत साहित्य की गद्य शैली प्रायः सुदग्धु के ही मार्ग का अनुसरण करती रही है, तथा बाण के व्यक्तित्व में इस शैली का चरम परिपाक परिलक्षित होता है। संस्कृत के गद्य लेखकों में केवल एक ही व्यक्ति—दण्डी—ऐसा दिखाई पड़ता है, जिसने अत्यधिक अलंकृत कृत्रिम गद्य शैली तथा पञ्चतन्त्रादि की स्वाभाविक गद्य शैली के बीच की एक मध्यम मार्ग की शैली देने की चेष्टा की। सुदग्धु तथा बाण की कल्पनालोक की आदर्शवादी कहानियों के लिए वंशा ही सड़क-भड़क की आदर्शवादी शैली चाहिए थी, किन्तु जीवन के कटु सत्यों का उद्घाटन करने वाला दण्डी अपनी शैली को विषय के अनुरूप यथार्थ शैली के विशेष समीप रखना चाहता था। खेद है, दण्डी की शैली के पथिक संस्कृत गद्य में न हो पाये। स्वयं दण्डी के काव्य की पूर्ण करने वाले पूर्वपीठिका के लेखक की शैली तथा दण्डी की शैली में ही जमीन-आसमान का अन्तर है। पूर्वपीठिका का लेखक जंसा कि हम आगे देखेंगे कला-प्रधान अधिक हो गया है। जिस प्रकार संस्कृत के नाटकों में अकेला मृच्छकटिक ही विषय तथा शैली का यथार्थानुसृत वातावरण बनाये रखता है, उसी प्रकार सारे संस्कृत गद्य-साहित्य में इन दोनों दृष्टियों से एक ही यथार्थवादी कृति दिखाई पड़ती है, और वह है दण्डी का दशकुमारचरित।

दण्डी के समय तथा जीवन के विषय में हमें बहुत कम ज्ञान है। यह जानकारी उनके ग्रन्थों तथा किंवदन्तियों के आधार पर है। किंवदन्ती की परम्परा के अनुसार दण्डी ने तीन रचनाएँ की थीं।^१ इन तीन रचनाओं में एक कृति दशकुमारचरित है, दूसरी काव्यादर्श। तीसरी कृति कन-सी थी, इसके बारे में विद्वानों ने कई कल्पनाएँ की हैं। पिरोल के मतानुसार दण्डी की तीसरी कृति 'मृच्छकटिक' है, जो शूद्रक की कृति के रूप में प्रसिद्ध है। मृच्छकटिक को दण्डी की कृति मानने में पिरोल का यह कारण ज्ञान पड़ता है कि मृच्छकटिक

तथा दशकुमारचरित की कथावस्तु का विषय एक-सा है। इस मत की दृष्टि से इन बात से करते हैं कि मूच्छकटिक की एक पंक्ति 'निम्नतीव तनोद्गानि' आदि काव्यादर्श में बिना किसी कवि के नाम से उद्धृत है, किन्तु इन्ना भर दम्भी को मूच्छकटिक का रचयिता मानने में परमन्त्र नहीं। कुछ लोगों ने दम्भी की तीसरी कृति 'छन्दोविचिचि' मानी है, जिनका संकेत काव्यादर्श में मिलता है। 'छन्दोविचिचि' का संकेत तो सुवन्धु में भी मिलता है - 'छन्दोविचि-तिनिव रम्यतनुमध्यान्'। क्या सुवन्धु का तात्पर्य 'छन्दोविचिचि' नामक ग्रन्थ से है, या छन्दःशास्त्र सानान्य से? यदि सुवन्धु का तात्पर्य इस नाम से प्रसिद्ध ग्रन्थविशेष से है, तो यह दम्भी की कृति कदापि नहीं हो सकती। कीय के मतानुसार 'छन्दोविचिचि' तथा 'कालररिच्छेद' दम्भी के अलग ग्रन्थ न होकर काव्यादर्श के ही परिच्छेद रहे होंगे। पर क्या काव्यादर्श तथा दशकुमारचरित के रचयिता एक ही हैं? काव्यादर्श का दम्भी एक मनुष्य आनुद्धारिक है, जो कवियों के लिए नाय-दर्शन देता है, जो काव्य के निरन्तों का आलेखन करता है, जब कि दशकुमारचरित का दम्भी उन निरन्तों का पालन करना नहीं देखा जाता। इस मत के प्रवर्तकों में श्री अयागी है, जो दोनों को अलग-अलग व्यक्ति मानते हैं, एक नहीं। किन्तु ऐसा भी सम्भव है कि दशकुमारचरित दम्भी की मुवावस्था की कृति हो और काव्यादर्श प्रौढावस्था की। यही कारण है कि दशकुमारचरित की कारयित्री प्रतिभा वाला रूप और काव्यादर्श की आलुद्धारिक मेधा वाला रूप भेद नहीं खाता और आनुद्धारिक दम्भी के ही सिद्धान्तों को अवहेलना कवि दम्भी में पाई जाती हो। कवि प्रौढावस्था में आकर कई सिद्धान्तों का कायल बन गया हो, प्रौढ मस्तिष्क की स्थिति में हो यह सम्भव भी है। दम्भी की एक तीसरी कृति का और संकेत मिलता है—अवन्तिमुन्दरी कथा।^१ इन कथा का पता मद्रास से मिले दो हस्तलेखों से लगता है। एक हस्तलेख यह में है, दूसरा ग्रन्थ पद्य में, जिसके आधार पर प्रथम छन्द का नाम 'अवन्ति मुन्दरी कथा' माना गया है तथा इनके रचयिता दम्भी घोषित

१. पदरत्न अवन्तिमुन्दरीकथा का यह पद्य जिसके आधार पर यह मत प्रतिष्ठित है, यों है :—

स नेवकी कवि-विद्वान् मारवि प्रनवं निरयन् ।
अनुकम्पकरोन्मैत्री नरेन्द्रे निष्पुत्रपत्ने ॥

किये जाते हैं। अनुमान किया जाता है 'अवन्तिमुन्दरी कथा' दण्डी के दश-कुमारचरित की पूर्वपीठिका वाली राजवाहन तथा 'अवन्तिमुन्दरी कथा' पर बाण की शैली का प्रभाव बताने की चेष्टा की जा रही है। पद्यबद्ध 'अवन्ति-मुन्दरी कथा' में दण्डी का परिचय भी है तथा एक श्लोक के आधार पर तो पहले दण्डी को भारवि का प्रपौत्र मान लिया गया था बाद में इस मत का सशोधन कर भारवि को दण्डी के प्रपितामह दामोदर का मित्र माना गया, जो दोनों काशीनरेश विष्णुवर्धन के समामण्डित थे। अवन्तिमुन्दरी कथा को दण्डी की कृति मानने वाला मत कोई ठोस प्रमाण उपन्यस्त नहीं कर सका है। हमें अवन्तिमुन्दरी कथा को दण्डी की कृति मानने में आपत्ति है और सच बात तो यह है कि महाकवि दण्डी की सीसरी कृति का अभी हमें पता नहीं लग पाया है।

दण्डी की तिथि के विषय में भी विद्वानों में मतभेद है। काव्यादर्श के ही आधार पर दण्डी की तिथि का कुछ अनुमान किया जा सकता है। कुछ विद्वान् दण्डी के काव्यादर्श को भामह के पूर्व की रचना मानते हैं। दशकुमारचरित में वर्णित सामाजिक स्थिति ठीक वही है, जो हमे मृच्छकटिक में दिखाई पड़ती है और यह हर्षवर्धन के पूर्व के भारत की स्थिति का संकेत देती है। दण्डी निश्चित रूप में बाण से पुराने हैं, पर ३५-३० वर्ष से अधिक पुराने नहीं। ३०० कीय तथा ३०० डे के इस मत का हम समर्थन नहीं कर पाते कि दण्डी सुबन्धु से भी पुराने हैं। सम्भवतः दण्डी की शैली तथा सुबन्धु की शैली की विभिन्नता देख कर यह मत उपन्यस्त किया गया हो। पर सुबन्धु दण्डी से एक-दो पीढ़ी पुराने ही जान पड़ते हैं। जैसा कि हम सन्देह कर चुके हैं सुबन्धु, दण्डी और बाण सभी ५५० ई० तथा ६५० ई० के बीच पैदा हुए हैं तथा सुबन्धु इन सब में पुराने हैं। भोजप्रबन्ध के कवि-प्रशस्ति-लेखक ने दण्डी को भी नहीं छोड़ा है और उन्हें भी भोज के दरबार में ला बसीटा है। पर भोज-प्रबन्ध इस दृष्टि से प्रामाणिक न होकर किंवदन्तियों (गपों) का सग्रह है।

सम्भवतः दण्डी को अपनी कृति में गुणाढ्य की बृहत्कथा से प्रेरणा मिली हो। गुणाढ्य की बृहत्कथा एक अमूल्य संग्रह थी और सुना जाता है कि यह पंचाची की रचना थी। बृहत्कथा मध्यम थी या पद्यमय, इस पर भी अनुमान दी जाये जाते हैं और ऐसा अनुमान होता है कि यह पद्यबद्ध रचना थी। पर पंचाशी प्राकृत की श्रुति होने पर एक ध्यान उठना स्वाभाविक है, यह पंचाशी प्राकृत कहाँ की भाषा थी। यरद्वि ने प्राकृत प्रकाश में पंचाशी के जो

लक्षण दिये हैं, वे दरद-वर्ग की बोलियों में मिलते हैं, अतः यह अनुमान होता है कि पँशाची से तात्पर्य उत्तरी पश्चिमी सीमान्त प्रदेश की भाषा से था । पर कुछ लोगों का मत है कि पँशाची का नामकरण किसी एक निश्चित भाषा के लिए न कर प्राकृत वैयाकरणों ने महाराष्ट्री, शौरसेनी तथा मागधी ॥ इतर अनार्य तत्त्वों से मिश्रित बोलियों के समुदाय के लिए किया है । तभी तो मार्कण्डेय ने कई तरह की पँचाशो मानी है । गुणादय वाली पँशाची उत्तर-पश्चिमी सीमा प्रान्त की पँचाशो नहीं जान पड़ती । संमेन्द्र की बृहत्कयामञ्जरी तथा सोमदेव के कयासरिस्तागर से जिस काश्मीरी बृहत्कया का संस्कृत मिलता है, वह गुणादय वाली 'बड्ढकहा' से भिन्न रही होगी । सम्भवतः लोककथाओं का संग्रह काश्मीर में भी किया गया था और मध्यप्रदेश में भी और गुणादय वाली 'बड्ढकहा' मध्यप्रदेश वाला संग्रह रहा होगा । किवदन्तियों के अनुसार गुणादय-शातवाहन के आश्रित थे तथा शाप के कारण विन्ध्यावटी में घूमते रहे थे, पँशाचों की बोली में उन्होंने कथाओं का संग्रह किया था, तो ऐसा जान पड़ता है कि गुणादय की पँचाशी विन्ध्यावटी के पँशाचों (कच्चा मांस खानेवाली असभ्य बर्बर जातियों), सम्भवतः भीलों की भाषा थी । हो सकता है, गुणादय की कथाओं का संग्रह विन्ध्यावटी के यायावरों, इन्ही भीलों की बोली रही हो । यह बात अवश्य है कि काश्मीर वाले बृहत्कया के संस्करण में भी गुणादय के संस्करण की अधिकांश कथाएँ जान पड़ती हैं, क्योंकि लोककथाएँ तो प्रायः थोड़े से हेर-फेर से सारे देश में प्रचलित पाई जाती हैं । पर जब तक इस मत की पुष्टि ने कोई प्रमाण न मिले बृहत्कया की पँशाची को दरद भाषा मानना ही होगा । बृहत्कया ने संस्कृत के गद्यकाव्यों, नीति कथाओं तथा प्राकृत की भी कई कथा-कृतियों को प्रभावित किया है । प्राकृत के जैन काव्य 'वासुदेवहिण्डी' से गुणादय की बृहत्कया के अस्तित्व की पुष्टि होती है और बृहत्कया का संस्कृत रूप में मिले आठवीं सदी के शिलालेख तक से मिला है । ऐसा जान पड़ता है, रंसा की नवीं या दशवीं सदी तक गुणादय की बृहत्कया उपलब्ध थी और दण्डी को भी उससे प्रेरणा मिली हो, तो कोई शक नहीं ।

बृहत्कया के नरवाहनदत्त तथा उसके साथियों की कहानियों ने, हो सकता है, दण्डी को राजवाहन तथा उसके साथियों की कहानियों का निबन्धन करने की उत्तेजना दी हो । राजवाहन तथा उसके साथी भी बृहत्कया के नरवाहन-दत्त और उसके मित्रों की भाँति एक दूसरे से बिछुड़ जाते हैं, अलग-अलग देशों

मे जाकर नाना प्रकार के अनुभव प्राप्त करते हैं और बाद में सब मिल जाते हैं, मिलने पर वे अपने-अपने अनुभवों की बातें कहते हैं। एक कहानी में दूसरी तीसरी, चौथी कहानी की शृंखला को आवद्ध करने के लिए यह 'टेकनीक' निःसन्देह सुन्दर है, जो समस्त कथाओं को एक सूत्र में अनुस्यूत कर एक-प्रबन्धत्व की स्थापना करती है। ऐसा करने से कहानियों के व्यापार-वैचित्र्य के होते हुए भी विश्रुतलता नहीं जान पड़ती। हर्तोल ने यहाँ तक कल्पना की है कि दण्डी की योजना केवल आठ उच्छ्वासों की आठ कुमारों की कथा कहने की ही न थी, अपितु वह गुणाद्य की भाँति कहानियों का जाल फैलाना चाहते थे। हर्तोल ने इस सम्बन्ध में कुछ संकेत भी दिये हैं। राजा कामपाल तथा उसकी पाँचों रानियों के तीन-तीन जन्म की कथाएँ कहना भी सम्भवतः दण्डी की योजना में था, तथा उपलब्ध दशकुमारचरित उस विशाल योजना का एक अंशमान है। यह हो सकता है कि दण्डी की ऐसी योजना रही हो, पर हर्तोल के अनुमान के आधार पर किसी निश्चित निष्कर्ष पर पहुँचना असम्भव है।

दशकुमारचरित का जो रूप आज हमें उपलब्ध है, उसमें आरम्भ में पाँच उच्छ्वासों की पूर्वपीठिका है, फिर आठ उच्छ्वासों की कथा है, जिनमें दस नहीं, केवल आठ कुमारों की कहानियाँ कही गई हैं, फिर पाँच-साढ़े पाँच पृष्ठ की उत्तरपीठिका है। इनमें पूर्वपीठिका तथा उत्तरपीठिका दोनों दण्डी की लेखनी से निःसृत नहीं हुई हैं और बाद के परिवर्धन हैं। दण्डी के आठ उच्छ्वासों को देखकर कृति को पूरा करने की कई कवियों की धुन हुई होगी। बाद में भट्टनारायण (वैष्णोसहार नाटक के रचयिता से भिन्न व्यक्ति), विनायक, चण्पाणि और गोपीनाथ ने दशकुमारचरित में समय-समय पर परिवर्धन किये हैं। दशकुमारचरित के प्रायः सभी हस्तलेखों तथा प्रकाशित मुद्रित प्रतियों में पूर्वपीठिका के पाँच उच्छ्वास मिलते हैं। इस भाग में राजवाहन तथा उसकी प्रेयसी अवन्तिमुन्दरी की कथा है तथा पृष्णोद्भव और सोमदत्त इन दो कुमारों की कथाएँ हैं, जो दण्डी के दशकुमारचरित के मूल कलेवर में नहीं हैं। प्रसिद्ध पद्य 'ब्रह्माण्डच्छन्दः' आदि दण्डी का मङ्गलाचरण न होकर इसी पूर्व-

१. ब्रह्माण्डच्छन्दः शनपुतिमवनाम्भोसहो नागदण्डः

शोणीनीरूपदण्डः सरदमरसरित्पट्टिकाकेतुदण्डः ।

ज्योतिश्चक्राक्षदण्डस्त्रिभुवनविजयस्तम्भदण्डोद्भिदण्डः

मेघश्रेनिक्रमस्ते वितरत्तु विनुपदेविर्णा कालदण्डः ॥ (१. १)

पीठिका का मङ्गलाचरण है। देखा जाय, तो मूल दशकुमारचरित का कोई मङ्गलाचरण नहीं मिलता। पूर्वपीठिका का यह रूप ग्यारहवीं सदी से तो पुराना अवश्य है, क्योंकि भोज के 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में यह पद्य लेखक के नाम निर्देश के बिना उद्धृत है। भट्टनारायण की पूर्वपीठिका भी मिलती है, जिसका प्रकाशन अगाशे के द्वारा सम्पादित 'दशकुमारचरित' के परिशिष्ट रूप में किया गया है।^१ उपलब्ध पूर्वपीठिका की शैली दण्डी की शैली की अपेक्षा कृत्रिम है तथा बाणोत्तर काल की ह्रासोन्मुखी काव्य-शैली की परिचायक है। अनुप्रास तथा शब्दों कीड़ा का मोह दण्डी की सरल स्वभाविक शैली में अधिक नहीं जान पड़ता, जब कि पूर्वपीठिका के आरम्भिक वाक्य ही इस कृत्रिमशैली का संकेत दे देते हैं :—

‘सत्र धीरभट्टपल्लोत्तरगुणरत्नकुञ्जरमकरभीषणसकलरिपुषणकटकजलनिधि-
मयनमन्दरापमानसमुद्गङ्गभुजदण्डः, गुरुररपुराङ्गमयनबिह्वलरापणगोर्वागतदण-
गनिकाननजेनोपमानयातिमानया धारदिवकुन्दघनसारनीहारहारमृणालमरालसुर-
गजनीरक्षीरगिरिशदृहासकैलासकाशनीकाशमूर्त्या रचितदिगन्तरालपूर्व्या कौर्या-
भितः सुरभितः, स्वर्लोकशिखरोदहचिरदहनरराकरदेसनावनयितशरणीरमणी
सौभाग्यभोगभागवान्, अनवरतयागदक्षिणारक्षितशिष्टत्रिशिष्टत्रिंशत्सम्भारभासुर
भूसुरनिकरः बिरचितारातिसंगतायेन प्रतायेन सतततुलितविषमग्रहंसः, राजहंसो
नाम घनदर्पकंदर्पसीदयंसोदयहृद्यनिरवयरूपो भूपो बभूव। तस्य वसुमती
लीलावती नाम सुमती लीलावतीकुलशैलरमणी रमणी बभूव।’

‘उस पुष्पपुरी नामक नगरी में राजहंस नामक राजा था। उस राजा के समुद्गङ्ग (प्रवाल) भुजदण्ड शत्रुओं के सेनारूपी समुद्र का मग्न करने में मन्द-
राचल के समान थे, उस सेनारूपी समुद्र के, जिसमें पदाति-सेना की उत्ताल सरङ्गें उठ रही हों और जो हाथी तथा घोड़ों के भीषण जलजन्तुओं से भयानक हो रहा हो। वह राजा उस कीर्ति की सुगन्ध से सुरभित था, जो शत्रु ऋतु के चन्द्रमा, कुन्दपुष्प, कपूर, तुषार, मुक्ताहार, मृणाल, हंस, ऐरावत, दुग्ध, शिवजी का अट्टहास, कैलाश या काश पुष्प के समान धवल है, जिसे इन्द्र की

१. इनके अतिरिक्त विनायक जी पयवद्ध पूर्वपीठिका का सङ्केत खलिंग ने किया है, तथा प्रो० म० रा० कवि ने ‘अवन्तिमुन्दरी कथा’ को दण्डी की कृति घोषित कर उसे दशकुमारचरित की खोई हुई पूर्वपीठिका माना है।

पुरी में वन-विहार करती हुई यौवनवती अम्बरारों बार-बार गाया करती है तथा जो समस्त दिशाओं के अन्तराल में व्याप्त है। वह राजहंस समस्त पृथ्वीरूपी रमणी के सोभाग्य का उपभोग करने वाला था; उस घरणी-रमणी का, जो सुमेरु पर्वत की चोटियों जितने बड़े-बड़े रत्नों से परिपूर्ण रत्नाकर (समुद्र) की मेखला से वेष्टित है। उसने अमवरत यज्ञ करके दक्षिणा के द्वारा अनेकों विद्याओं से युक्त ब्राह्मणों को आश्रय दिया था। वह आकाश के मध्य में स्थित सूर्य की भाँति अपने प्रताप से शत्रुओं को सन्तप्त करने वाला था, तथा समृद्धिदणं वाले कन्दर्प (कामदेव) के सौन्दर्य के समान रमणीय अनाविल रूप से सम्पन्न था। उसी राजा की पत्नी वसुमती थी, जो सुमती (सुन्दर बुद्धिवाली) थी तथा लीला से सम्पन्न सुन्दरियों के कुल की शेखरमणी (अन्नगण्य) रमणी थी।'

उपर्युद्धत पक्तियों में एक साथ शाब्दी तथा आर्थी क्रीडा का संघात देखा जा सकता है, कीर्ति के एक, दो, तीन या चार उपमानों से कवि का मन नहीं भरा है, इसने जितने उसे पाद से से सारे उपमान उपन्यस्त कर दिये हैं। आनुप्रासिक चमत्कार पद पद पर देखा जा सकता है, और 'वसुमती-सुमती' 'शेखरमणी-रमणी' वाली अमक की छटा भी पायी जाती है।

दण्डी के अपने मूल दशकृमारचरित में राजवाहन तथा उसके सात साथियों की कहानियाँ हैं। प्रथम उच्छ्वास में राजवाहन की कथा है तथा उसके साथी उसके पास आते हैं। अपने साथियों को बड़े दिनों बाद पाकर वह उनसे अपने अनुभवों की कथा कहने का आदेश देता है। बाकी सात उच्छ्वासों में सात कुमारों की कहानियाँ हैं। सबसे पहली कहानी अपहारवर्मा का चरित है, जो सबसे लम्बा और सबसे जटिल एवं अनोरञ्जक है। इस कहानी में हमारे सम्मुख अनेक विचित्र घटनाएँ और कई तरह के रोचक पात्र उपस्थित होते हैं। काममञ्जरी नामक गणिका नि सन्देह एक विचित्र पात्र है, वह तपस्वी मरीचि के आश्रम में जाकर संन्यास लेने का ढोंग रचती है और स्वयं तपस्वी को अपने कर्तव्यमार्ग से व्युत्तर कर देती है, इसके पहले वह वस्तुपाल नामक श्रेष्ठिपुत्र को भी ठग चुकी है और बेचारा वस्तुपाल जैन साधु बनने को बाध्य किया जाता है। जैन साधु के प्रसङ्ग में ही जैन धर्म की खिल्ली भी उड़ाई गई है। द्यूतगृह का अनुभव, चोरकर्म का वर्णन, जिसमें अपहारवर्मा ने दक्षता प्राप्त कर ली है,

चम्पा के कृपण श्रेष्ठियों का धन चुरा-चुरा कर उन्हें संसार की सम्पत्ति की नश्वरता का पाठ पढ़ाना, आदि वर्णनों के द्वारा इस कथा में हास्य और व्यंग्य की अपूर्व विनियोजना की गई है। अपहारवर्मा गरीबों की सहायता के लिए धनवानों की चोरी करता है, प्रेमियों को परस्पर मिलाता है तथा नीचता, दुष्टता और घोखाघड़ी के शिकार बने लोगों को फिर से सुखी बना देता है। अपहारवर्मसि अगलीवाली कहानी इतनी रोचक नहीं है, पर उसमें भी घटनाओं और चरित्रों का अभ्यास नहीं है। इस कहानी में नायक के पिता के खोये हुए राज्य को प्राप्त करने की कहानी है। नायक चालाकी से राजा का वध कर देता है, रानी का विश्वासपात्र बनता है और मन्त्रसिद्धि से रूपपरिवर्तन का बहाना कर राजा बन जाता है। चौथी कहानी कुमार अर्पपाल की है, जो काशीराज के द्वारा पदच्युत पिता को पुनः मन्त्री बना देता है और राजकुमारी मणिकर्णिका के प्रेम को प्राप्त करता है। इस कथा में सर्पविष को हटाने की योजना का प्रयोग किया गया है, जहाँ नायक राजकुमारी के सर्पविष को उतार देता है। अगली कहानी प्रमति की है, जिसमें स्वप्न में नायिका-दर्शन पाली कथानक रुडि का प्रयोग पाया जाता है। नायक व्यावस्ती की राजकुमारी नवमालिका को स्वप्न में देखता है। वह स्त्री की भूमिका धारण कर अन्तःपुर में जाता है^१ और राजकुमारी से मिलता है। इसी कहानी में एक स्थान पर कुबकुटों की लड़ाई का वर्णन किया गया है। इसके बाद छठी कहानी मित्रगुप्त की है, जो मुहूर्तदेव की राजकुमारी कन्दुकवती को प्राप्त करता है। इस कहानी में अनेको समुद्रों और दूर देशों की यात्रा का वर्णन है। इसी में ब्रह्मराक्षस की कथानक रुडि (मोटिफ)^२ का भी प्रयोग किया गया है। एक ब्रह्मराक्षस उससे चार प्रश्न पूछता है^३ और अगर वह उसका उत्तर नहीं देगा तो वह उसे मार डालेगा। इन प्रश्नों के उत्तर में ही धूमिनी, गोमिनी, निम्बवती तथा नितम्बवती

१. स्त्री की भूमिका में पुरुष को उपस्थित करने के 'मोटिफ' का प्रयोग मालतीमाधव में भी पाया जाता है।

२. यक्ष या ब्रह्मराक्षस के द्वारा प्रश्न पूछे जाने की कथानक रुडि बहुत पुरानी है, महाभारत में भी इस रुडि का प्रयोग हुआ है, यहाँ यक्ष युधिष्ठिर से प्रश्न पूछता है।

३. किं कूरं स्वीदृश्यं किं गृहिणः मिगदिनाय दारगुणाः।

कः कामः सङ्कल्पः, किं दुष्करसाधनं प्रशा ॥ (दश० पष्ठ उच्छ्वास पृ० २१७)

की कहानियाँ कही गई हैं। इन सभी कहानियों का सारांश यही जान पड़ता है कि चालाकी से ही व्यक्ति सफलता प्राप्त कर सकता है। सातवीं कहानी मन्त्रगुप्त की है, जिसमें दण्डी ने चित्रकाव्य शैली का प्रयोग किया है। इस सारी कहानी में मन्त्रगुप्त ओष्ठ्य वर्णों का उच्चारण नहीं करता, क्योंकि प्रेयसी के रागोद्बोधक चुम्बनो तथा दन्तशतो ने उसके ओठों को विह्वल बना रखा है। इस कहानी की घटनाएँ कलिङ्ग तथा आन्ध्रप्रदेशों में घटित होती हैं और आरम्भ में मन्त्रगुप्त एक कापालिक सिद्ध से कलिङ्गराज कर्दन की पुत्री कनकलेखा को बचाता है।^१ कापालिक ने उसको यशों के द्वारा श्मशान में मँगवा लिया था और वह उसकी बलि देना चाहता था। इस कहानी में भी मन्त्रसिद्धि के द्वारा रूपपरिवर्तन वाली कम्पानक रुद्धि की योजना पाई जाती है,^२ जिसका प्रयोग उपहारवर्मा की कहानी में भी है। अन्तिम कथा विष्णु की है, जो दण्डी की अघूरी कहानी है। उत्तर पीठिका के लेखक ने इसे पूरा किया है इस कथा में विष्णु अपने आश्रयदाता विदर्भ के राजकुमार के खोये राज्य को पुनः प्राप्त करता है। वह भगवती दुर्गा की मूर्ति के रूप में स्थित होकर अपनी इष्टसिद्धि करता है।

जैसा कि हम देखते हैं दशकुमारचरित में भी मुख्य कथा में कई अवान्तर कथाएँ पाई जाती हैं। जैसे उपहारवर्मा की कथा में एक ओर तपस्वी भरीषि तथा गणिका काममञ्जरी की कहानी है, तो दूसरी ओर जैन भिक्षु की आरम्भ-कथा पाई जाती है। इसी तरह मन्त्रगुप्त की कथा में धूमिनी, गोमिनी, मिम्बवती और नितम्बवती की कहानियाँ गूँथ दी गई हैं। इनके अतिरिक्त अन्य चरितकथाओं में भी अन्य प्रासङ्गिक कथाएँ निबद्ध की गई हैं। दशकुमारचरित की कहानियों के तथ्यवादी वातावरण को देखकर कुछ विद्वानों ने तो यहाँ तक कल्पना की है कि इस कृति का लक्ष्य पञ्चतन्त्र आदि की कहानियों

१. कापालिक सिद्धों के द्वारा मनि के लिए नववीरना कुमारियों के अपहरण की कथानक रुद्धि का प्रयोग कई कहानियों में मिलता है। भवभूति के मालती माधव में भी इसकी योजना पाई जाती है जहाँ कापालिक अपौरुषेय मालती को बलि देने के लिए पकड़ ले जाता है।

२. मन्त्रसिद्धि के द्वारा रूपपरिवर्तन वाले 'मोटिक' का प्रयोग कई लोककथाओं में मिलता है, इसके विवेचन के लिए देखें 'प्रोमोटिजन्स ऑफ् अमेरिकन क्रिओलोफिकल सोसायटी' १९१७ पृ० १-४३ ब्रह्मप्रीत का लेख।

की तरह कथा के व्याज से नीतिशास्त्र की शिक्षा देना है। पर यह मत अत्युक्तिपूर्ण होगा तथा दण्डी की कृति का लक्ष्य कोरी नीतिशास्त्र की शिक्षा को मानना स्वयं दण्डी के प्रति अन्याय होगा। कीय के मत से दण्डी का एकमात्र लक्ष्य सहृदयों का अनुरञ्जन जान पड़ता है, भले ही उसने नीति-शास्त्र, राजनीति तथा कामशास्त्र का प्रकाण्ड अध्ययन इस कृति में प्रदर्शित किया हो। दण्डी की सबसे बड़ी विरोधता यह है कि उसने सामान्य लोक-कथाओं को लेकर काव्य की आभा से उद्दीपित कर दिया है और यह काव्य-शैली सुवन्धु और बाण तक में नहीं पाई जाती। सुवन्धु तथा बाण का खास ध्यान परिष्कृतमात्र्य रीति (शैली) की ओर अधिक है, पर दण्डी का ध्यान केवल अभिव्यञ्जना पक्ष की ओर नहीं है, वे कथा के विषय को कम महत्त्व नहीं देते। सुवन्धु ने एक छोटी-सी कहानी लेकर कला का आलोक खड़ा कर दिया है, पर दण्डी के पास विषय की कमी नहीं है, और उनकी अभिव्यञ्जना शैली इतनी गठी हुई है कि वह विषय को साब लेकर आगे बढ़ती है। सुवन्धु और बाण दोनों की कृतियों का रीतिपत्र बड़ी तेजी से, बड़ी सज-धज से आगे बढ़ता है और विषय पीछे पीछे रहता है, दोनों कदम-ब-कदम मिलाकर चलते नहीं दिखाई देते। दण्डी के दशकुमारचरित में कथा या विषय की यह दृश्यणी परिणति नहीं देखी जाती। सुवन्धु या बाण की तरह दण्डी किनरों या गन्धर्वों के अप्सरा-लोक, उड़ने वाले जादू के घोड़ों, आकाश से उतर कर पृथ्वी को चलावाय में डालती ईवी शक्तियों के आदर्श-लोक में नहीं घूमते, न वे महाश्वेता जैसी आदर्श नायिका या जादालि जैसे विकालदर्शी दिव्य महर्षि तक ही रहते हैं, वे इस जमीन पर चलते-फिरते हैं और यहाँ रहनेवाले अच्छे-बुरे; शिष्ट-अशिष्ट; पण्डित-मूर्ख, सब तरह के पात्रों से परिचय प्राप्त करते हैं और उन्हें उनके सच्चे रूप में लाकर खड़ा कर देते हैं, वे काम के पक्षीभूत होते तपस्वी मरीचि, भोले तपस्वी को धोखा देने वाली काममञ्जरी,^१ पति को कुएं में डकेल कर विकृतार्थ व्यक्ति के प्रति आकृष्ट होने वाली धूमिनी जैसी कुन्टा पत्नी,^२ पतिव्रता नितम्बवती को धोखा-घड़ी से पातिव्रत्य

१. दशकुमारचरित द्वितीय उच्छ्वास (पृ० ७८-९१)

२. वही पष्ठ उच्छ्वास (पृ० २१८-२२०)

से व्युत्पन्न कर उसका उपभोग करने वाले घूर्त कलह-कण्टक की ही यथार्थता खुले रूप में नहीं रखते, अपितु चण्डवर्मा का वध करते अपहारवर्मा, यक्ष को मगाने वाले तथा हत्या करने से नहीं डरने वाले मन्त्रगुप्त, समम पर चोरी, जुआरीपन सब कुछ करने वाले चरितनायको के स्पष्ट रूप को रखने में भी नहीं हिचकिताते। दण्डी की इसी यथार्थवादिता के कारण कुछ विद्वान् दशकुमारचरित को अश्लील घोषित करते हैं, पर झूलना न होगा कि दण्डी का 'मोटो' 'अश्लीलता अश्लीलता के लिए' नहीं है। यदि श्रीहर्ष और जयदेव अश्लील नहीं माने जाते, तो दण्डी अश्लील क्यों हैं? और देखा जाम तो जयदेव फिर भी अश्लील हैं, पर दण्डी का वर्णन भले ही अश्लील हो, उसका प्रतिपाद्य अश्लील नहीं है। संस्कृत साहित्य की यथार्थवादी शैली जो हमें दशकुमारचरित में मिलती है, वह छठी-सातवीं शती के भारतीय समाज का चित्र रखने में पूर्णतः समर्थ है, ठीक वैसे ही जैसे बालजाक, मोपासा या ज़ोला के फ्रेंच उपन्यास या कहानियाँ उन्नीसवीं शती के फ्रान्स का यथार्थवादी चित्र उपस्थित करने में समर्थ हैं। दण्डी की लेखनी बड़ी निमग्नता के साथ समाज के दोषों को अनावृत करती है और यदि इस दृष्टि से दशकुमारचरित का लक्ष्य किसी हद तक 'नीति' का उपदेश मान लिया जाय, तो अनुचित नहीं, पर उसे हठैल वाली सोमा तक बढ़ाना अत्युक्ति होगी, और कीथ की तरह इसका लक्ष्य कोरा सहृदयानुरञ्जन भी घोषित करना ठीक नहीं जान पड़ता।

दण्डी की कथा का सृजना रस मध्य वर्ग के यथार्थपूर्ण जीवन में है, जिसमें जादूगर, चञ्चल सपत्नी, जैत सपनक, राजकुमारियाँ, राज्यघट्ट राजा, वैश्याएँ और कुट्टिनियाँ, नर्मव्यापार के दूतीकर्म करने में प्रवीण भिक्षुणियाँ, मृच्छकटिक के शविलक जैसे सिद्धहस्त चोर, राणाधिष्ठ उत्सुक प्रेमियों के विविध चरित्रों का जमघट पाया जाता है। देवताओं और सपत्नियों, राजाओं और महारानियों के पात्रों को दण्डी ने चित्रित किया है, पर उनको वह अपनी लेखनी की सच्ची आवाज न दे सका। ऐसा जान पड़ता है, दण्डी को इन सामान्य धरातल से ऊपर रहने वाले लोगों के प्रति उतना मोह नहीं है। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं कि दण्डी व्यापारात्मक भित्ति के विरोधी हैं; किन्तु इस दृष्टि से दण्डी का आदर्श सैद्धान्तिक होने की अपेक्षा ध्यावहारिक

(Practical) अधिक है। मानव-जीवन के तीन लक्ष्यों—धर्म, अर्थ और काम—की प्राप्ति में यदि वे तीनों का उपार्जन एक साथ नहीं कर पाते, तो किसी भी एक को छोड़ देने में नहीं हिचकिताते। उनके चरित्र अपने पिता-माता को कैद से भगा देने तथा काम और अर्थ का उपभोग करने के लिए धर्म की उपेक्षा (कुछ समय के लिए) कर सकते हैं। अपहारवर्मा ता चारों का राजकुमार है, वन नगर को लूटने की योजना बनाता है और गणिका के द्वारा ठगे गये वसुपालित को आश्वासन देता है, वह इसे पूरी तरह जानता है कि नगर में अनेक कृपण श्रेष्ठी रहते हैं। मित्रगुप्त मूर्ख राजा कर्दम का विश्वास-पात्र बन कर उसे सरोवर में स्नान करने को फुसला कर उसका वध कर देता है और स्वयं राजा बन बैठता है। विभूत भी अपने आश्रय को पुनः राजा बनाने के लिए देवी दुर्गा तथा उसके मन्दिर को बहाना बनाकर धोखे से प्रचण्डवर्मा का छुरी से वध कर देता है। दशकुमारचरित में अलौकिक दिव्य पात्रों का संकेत भी प्रायः इसी तरह के दुष्कर्मों की पुष्टि के लिए किया गया है। मरीचि को आकृष्ट करने के लिए कामभञ्जरी पितामह ब्रह्मा, शचीपति इन्द्र, चन्द्रमा, सूर्य, बृहस्पति, पराशर जैसे देवताओं और ऋषियों को प्रमाण स्वरूप उपन्यस्त करती है। दण्डी ने तपस्वी और ब्राह्मण, राजा और श्रेष्ठी, गणिकाओं और उनके दूतों के बीच निमुक्त बौद्ध संन्यासिनियों पर गहरी फस्तिर्माँ कसी हैं। दण्डी के पात्र भाग्य की अपेक्षा पुण्यार्थ पर विशेष ज़ार देते हैं, वे दैव की दुहाई देते नहीं दिखाई देते। यँसे छोरी करते समय पकड़ा गया अपहारवर्मा, डाकुओं के द्वारा पकड़ा गया पूर्णपद्म अपनी विपत्ति का कारण दैव को घोषित करते हैं, किन्तु वे भी अपने साहस तथा उद्यम (पुरुषकार) से दैव की चुनौती देते देखे जाते हैं।

दण्डी के दशकुमारचरित के मयार्थवादी दृष्टिकोण का पूर्वपीठिका के आदर्शवादी दृष्टिकोण से भी स्पष्ट भेद दिखाई पड़ता है। दण्डी ने देवताओं और तपस्वियों की भी दुर्बलताओं को व्यक्त किया है, पर पूर्वपीठिका के लेखक के देवता यज्ञादि का उपयोग करनेवाले हैं, ब्राह्मणों को उसने पृथ्वी के देवता कहा है। राजपुरोहित के वर्णन में पूर्वपीठिका के लेखक ने पूर्ण पवित्रता की अभिव्यञ्जना की है तथा मार्तण्ड ब्राह्मण की कहानी भी उसे राजवाहन के सहायक के रूप में चित्रित करती है, जो शिव की कृपा से पाताल का

स्वामी बनता है। पूर्वपीठिका में कुमारों की खीरता या पुत्रार्थ पर इतना जोर नहीं दिया गया है, जितना देव पर। मालवराज राजहंस पर शिव से प्राप्त शक्ति के कारण विजय प्राप्त करता है। दण्डी स्वयं मार्कण्डेय के उस शाप की हंसी उड़ाता है, जिसके कारण अप्सरा सुरतमञ्जरी की मुक्तामाला के अपने ऊपर गिरने से श्राप रुक होकर उसे रजतमृङ्खला बनने का शाप दे देते हैं।^१ पूर्वपीठिका में जल-पक्षी के शाप से शाम्ब दो मास तक पत्नी से विमुक्त रहता है। पूर्वपीठिका के कुमार देव के आधीन पान्न है तथा ऋषि वामदेव और उनके शिष्य, राजहंस तथा अन्य कुमारों की रक्षा करते हैं, इसी तरह राज-बाह्य की विजय भी मातंग मामक ब्राह्मण के कारण होती है। सारांश यह है कि जैसा यथार्थवादी स्वर दण्डी के मूल भाग में मिलता है, वह पूर्वपीठिका में नहीं मिलता।

चरित्रचित्रण के अतिरिक्त दशकुमारचरित की दूसरी विशेषता हास्य तथा व्यंग्य का पुट है, जो आज के पाठक को अधिक आकृष्ट करता है। समस्त इति में अथ से इति तक, कुमारों के विभिन्न अनुभवों का हास्यात्मक वातावरण निर्मित होता है, वे अपनी इष्टसिद्धि के लिए दृढनिश्चय हैं और उसे प्राप्त करने के लिए नैतिक नियमों की पर्वाह नहीं करते। काममञ्जरी के द्वारा सपत्नी मारीच और श्रेष्ठिपुत्र वस्तुपाल के ठगे जाने में गहरा व्यंग्य है। प्रथम उच्छ्वास में रजतमृङ्खला की अप्सरा सुरतमञ्जरी के रूप में परिवर्तित हो जाना पाठक को अद्भुत लगता है और दशकुमारचरित की भौतिक ढंग की कहानी में यह अलौकिक का समावेश कथा की कुनूहल मुक्त बना देता है। काम के बजस श्रेष्ठियों को उनका घन चुरा चुरा कर नया सबक सिखाने की उपहारवर्मा की योजना में गहरा हास्य है, और मित्रगुप्त के द्वारा चन्द्रसेना को एक ऐसा मन्त्रसिद्ध अनुनेपन देने के प्रस्ताव में, जिसके लगाने से वह बन्दगिया-सी दिखाई देने लगे—हास्य और व्यंग्य की अपूर्व योजना है, पर चन्द्रसेना उस प्रस्ताव को ठुकरा देती है। रानी का वेष बना कर राजा विकटवर्मा को छोड़ा देने की उपहारवर्मा की योजना में सुन्दर व्यंग्य है और इसका चरम रूप वहाँ मिलता है, जहाँ राजा विकटवर्मा उसे विश्वास दिलाने के लिए

शपथ लेता है, पर रानी के रूप में स्थित अपहारवर्मा उसे झिडकता ही रहता है :—

“शंकापन्नमिव किञ्चित्सविस्मयं विचार्य तिष्ठन्तमद्वयम् — ‘ब्रूहि सत्यं भूयोऽपि मे भगवन्तं चित्रभानुमेव साक्षीकृत्य । न चेदनेन रूपेण मत्सपरानोरभिरमयिष्यसि, ततस्त्वयोदं रूपं संक्रामयेयम्’ इति । स तदैव-देव्येवेयम्, नोपविः’ इति स्फुटोप-जातसंप्रत्ययः प्रावर्तत आपयाय स्मित्वा पुनर्मयोक्तम् — ‘किं वा शपथेन ? कैव हि भानुयो मां परिभविष्यति । यत्तत्सरोभिः संगच्छसे, संगच्छस्व कामम् । कथय कानि ते रहस्यानि । तत्कथमान्ते हि त्वस्वरूपभञ्जः’ इति ।”

‘शक्ति तथा विस्मित—से स्थित राजा से मैंने कहा—‘अग्नि देवता की साक्षी बनाकर तुम मुझसे सच सच कहना । यदि तुम इस रूप से मेरी सौतों के साथ रमण न करोगे, तो मैं तुम्हारे रूप का परिवर्तन कर दूँगी’ । राजा ने समझा कि यह महारानी ही है और कोई कपट की बात नहीं है, उसने एक-दम विश्वास करके शपथ लेना शुरू किया । उसे शपथ लेते देख कर मैंने हँस कर फिर कहा ‘अरे शपथ लेना व्यर्थ है ? मुझे कौन मान्पी (सौन्दर्य में) जीत सकती है ? यदि तुम किन्हीं अप्सराओं के प्रति आकृष्ट हो, तो इच्छा-नुसार सगमन करो । मुझे यह तां बताओ कि तुम्हारा रहस्य क्या है । उसे कहने पर ही तुम्हारे रूप का परिवर्तन हो सकेगा ।’ और बेशरार मूर्ख विकट-वर्मा अप्सराओं के साथ सगमन का व्यर्थार्थ नहीं समझ पाता, और उसका सदा के लिए रूप परिवर्तन कर अप्सराओं के पास भेज दिया जाता है, महारानी की भूमिका में स्थित अपहारवर्मा उसका वध कर घृत के साथ आग में होम देता है ।”

दशकुमारचरित के विषय तथा अभिव्यञ्जनाशैली के निर्वाह में जो संतुलन पाया जाता है, वह संस्कृत के किसी ग्रन्थकाव्य में नहीं मिलता । दण्डी की शैली और उसका स्वर विषय के अनुरूप बदलता जाता है, द्वितीय तथा पञ्चम उच्छ्वास के हास्य के हलके-फुल्के वातावरण में उसका रूप दूसरा है, विष्णु-चरित (अष्टम उच्छ्वास) के कर्ण चित्र की गभीरता को उपन्यस्त करने में दूसरा । अलग-अलग प्रसंग के अनुकूल उसकी शैली बदलती रहती है । पष्ठ

१. “ इति चतुरिङ्गा दिवाकृत्य कृतमार्थं तस्मिन्नेव ५५त्तस्तीतसर्पिषो दिरण्य-
रेतस्यज्ज्वलम् । दशकुमारचरित, तृतीय उच्छ्वास पृ० १६५ ।

उच्छ्वास की घूमिनी, गोमिनी, निम्बवती तथा नितम्बवती की कहानियों की शैली अत्यधिक सरल तथा स्वाभाविक सरणि का आश्रय लेती है। दण्डी निश्चित रूप में भाषा के अधिपति हैं। वे सरल प्रवाहमय भाषा के सिद्ध प्रयोक्ता हैं और उनके सवाद सूक्ष्म और तात्त्विक होते हैं। दण्डी वैदर्भी रीति के सफल कवि हैं। वैसे वर्णनो में दण्डी के भी वाक्यों में यत्र तत्र समासान्त शैली मिल जाती है, पर वे शब्दों या अर्थों की कृष्ण के फेर में अधिक नहीं पँसते, अभिव्यञ्जना की स्वाभाविकता और अर्थ की स्पष्टता की ओर दण्डी का खास ध्यान रहता है, और कभी-कभी शब्दों या अर्थों की कृष्णों का प्रयोग किया जाता है, पर वे प्रभावोत्पादकता या अर्थप्रतीति में बाधक नहीं होती। नवग्रन्थवर्णन तथा प्रकृतिवर्णन के लिए बाण की बहुत प्रशंसा की जाती है, पर दण्डी के ये वर्णन उस पमाने के न होने पर भी असुन्दर नहीं हैं। द्वितीय उच्छ्वास का राज-कुमारी के सौन्दर्य का वर्णन^१ तथा षष्ठ उच्छ्वास का गोमिनी के सौन्दर्य का वर्णन^२ सुन्दर हैं।

‘रत्नतलांगुली धवयस्त्यक्तमलकलशाक्षनेकपुष्पलेखालाञ्छितौ करौ, समगुल्फ-
संधौ भासलावधिरालो चाङ्ग्री, जंघे बानुर्ध्ववृत्ते ... सङ्गद्विभक्तचतुरस्रः ककुब्ज-
विभागशोभी रघायाकारस्तस्थितश्च नितम्बभागः, तनुतरभोवनिर्मलं गंभीरं नाभि-
मण्डलम्, बलिप्रयेण चालंकुतमुदरम्, उरोभागव्यापिनावृन्मनधूचुकी विशाला-
शंभशोभिनी पयोधरी, धनधान्यपुत्रभूयस्तत्त्वचिह्नलेखालाञ्छिततले स्निग्धोऽप्रकोमल-
मल्लमणोऽश्वनुपूर्ववृत्तताप्राङ्गुली संनतासदेसे सौकुमार्यवत्यो निमग्नपर्यंतग्यो च
बाहुलते ... इन्द्रनीलशिलाकाररम्यालकवर्णद्विगुणकुब्जलितम्लाननालीकनाल-
सलितलम्बधवणवाशमुगलमाननकमलम्, अनतिभंगुरो बहुलः पर्यन्तेव्यरूपिसद्विरा-
यामबानेकैकनिसर्गसर्मास्त्वधनीलो गगधवाही च मूर्धन्यकलापः।’ (षष्ठ उच्छ्वास)

‘इसके करतल लाल हैं और उसमें यव, मत्स्य, कमल, कलश आदि अनेक समृद्धि-सौभाग्यसूचक रेखाएँ हैं। इसके दोनों पैर मांस से भरे हुए हैं, उनकी नस नहीं दिखाई देती और टँगने के जोड़ एक-से भरे हुए हैं। इसकी पिंडलियाँ एक-ही मुंडील हैं। ... इसका कटिपश्चाद्भाग चारों ओर से अक्ष्णी तरह गठा है, उनके बीच में ककुब्ज (नितम्बस्थित गद्दा) है, तथा वह नितम्बभाग रघ

१. दशकुमारचरित, द्वितीय उच्छ्वास (पृ० १२८-१३१)

२. वही षष्ठ उच्छ्वास (पृ० २२१-२२३)

के चक्र के समान विशाल है। इसका नाभिमण्डल छोटा, कुछ झुका हुआ और गहरा है, तथा उदर त्रिबलि से विभूषित है। इसके स्तन समस्त वक्षःस्थल पर व्याप्त हैं, और उठे हुये एवं विशाल हैं। इसकी दोनों बांहें कोमल हैं। अंगुलियाँ लाल हैं, कंधे झुके हैं, नाखून कोमल तथा चिकने हैं और जोड़ भरे हुए हैं, इनके तल घन, धान्य, पुत्र आदि की समृद्धि की सूचना देने वाली सामुद्रिक रेखाओं से अलंकृत हैं। इसका मुखरूपी कमल नीलम के समान सुन्दर घनी काली अलकपट्टिका से युक्त है, तथा उसने लम्बे-लम्बे कानों में कमल माल को दुहरा करके कण्डल की तरह खींच रखा है और उससे उसके दोनों कान सुन्दर दिखाई दे रहे हैं। उसका सुगन्धित केशकलाप अधिक घुंघराला नहीं है, वह सघन और किनारों पर भी भूरा नहीं हो कर स्वामाविक स्निग्ध नीलिमा से युक्त है।'

दण्डी के प्रकृति वर्णन भी सुन्दर बन पड़े हैं। दशकुमारचरित में सूर्योदय तथा सूर्यास्त के रमणीय चित्र हैं, यन्त्रे ही उनमें बाण जैसी कल्पना-प्रचुरता तथा विषय के तत्तत्त्व का व्यौरेवार वर्णन करने की पर्यवेक्षण शक्ति न हो। अपहारवर्मा के द्वारा किया गया सूर्योदय वर्णन अद्भुत है—

‘धितपत्येव मयि महार्णवोन्मानमार्तगन्धुर्गंधासरपावधूतेव ध्यवर्तत त्रिपामा । समुद्रगर्भवासजडोक्त इव मन्दप्रतापो विवसकरः प्रभुरासीत् ।’

(तृतीय उच्छ्वास)

‘जब मैं ऐसा सोच ही रहा था, तभी रात्रि नष्ट हो गई, जैसे समुद्र से तेजी से निकलते हुए सूर्यरूपी घोड़े के श्वास वायु के वेग ने उसे एक ओर उड़ा दिया हो और सूर्य प्रकट हुआ जो मन्द प्रताप वाला इसलिए दिखाई दे रहा था कि समुद्र के जल में निवास करने से उसका तेज ठंडा पड़ गया था।’

उपेक्षा अलंकार के परिवेष्टन में लिपटा सूर्योदयवर्णन सुन्दर बन पड़ा है। दण्डी ने राजमार्ग, राजमहल, शमशान, निर्जन महादबी राभी के वर्णनों में अपनी दक्षता का परिचय दिया है। यच्छ उच्छ्वास के धूमिनी वृत्तगत के अकाल का कण्ठ भयकर वर्णन दण्डी की पर्यवेक्षण शक्ति का सकेत करता है—

‘तेषु जीवांसु न खर्वय वर्षाणि द्वादश दशजतास्तः, क्षीणसारं सस्मम्, ओषध्यो बन्ध्याः, न फलवन्तो वनस्पतयः, बलीबा भेधाः, क्षीणश्रोतसः स्रवन्त्यः पक्षुशेषाणि प्लवलानि, निर्निस्पन्दान्युत्समण्डलानि, विरलीभूतं कन्दमूलफलम्, अवहोनाः कपाः,

गलितः कल्याणोत्सवक्रियाः, बहुलीभूतानि तत्करकुलानि, अन्योन्यमभक्षयप्रभाः, पर्यलुठमितस्ततो बलाकापाण्डुराणि नरशिरःकपालानि, पर्यहिण्वन्त शुष्काः काक-
मण्डल्यः, धूम्योभूतानि भयरग्रामखर्वटपुटभेदनादीनि ।”

‘उनके जीवन में एक बार बारह बरस तक वृष्टि न हुई, सारी फसलें निःसार हो गई, ओषधियाँ निष्फल (बाँझ) हो गई, वनस्पतियों ने फल देना बन्द कर दिया, खादल नपुसक (निर्जल) हो गये, नदियों में जल कम रह गया, तालाबों में केवल कीचड़ रह गया, झरने सूख गये, कन्दमूल मिलना कठिन हो गया, लोगों का कथा सुनना बन्द हो गया, उत्सवादि गल गये, थोरों के झुण्ड के झुण्ड बढ गये, लोग एक दूसरे को खाने लगे, बहुलों के समान सफेद नरकपाल इधर उधर लोटने लगे, कौवे पानी की खोज में इधर-वधर घूमने लगे, और नगर, गाँव, छोटी बस्तियाँ सभी शून्य हो गई ।’

कापालिक सिद्ध का भयकर वर्णन प्रभावोत्पादक बना है:—

‘इति विद्वसान्तहृदयः, किकरगतया विज्ञा किञ्चिदन्तर गतस्तरलतरनरा-
स्थिशकलरचितालंकाराक्रान्तकायम् वह्नमवशकाण्डाम्घातारजःकृताङ्गरागम्,
ताडललताकारमण्डापरम्, हिरण्यरेतस्यरेण्यचक्राम्बकावराक्षसे क्षणगृहीतनानेन्य-
मप्राप्तवज्रदर्शयि हस्तिनेतरेण करेण तिलसिद्धाभंकावीप्तिरम्बरचटचटाधिताना-
किरन्तं कञ्चिद्व्राक्षम् ।”

‘तब उस सिद्ध को देखने की इच्छा से मैं ठीक उसी ओर चल पड़ा जिधर वे नौकर गये थे, कुछ दूर जाकर मैंने अति उज्ज्वल नरास्थिखंडों के आभूषणोंसे अलंकृत शरीर वाले, अग्नि के द्वारा जलाये गये काष्ठ की भस्म का अमराग बाने, बिजली के समान पीली जटा वाले और बायें हाथ से वन के सघन अधकार का भेदन करते हुए अग्नि में—जिसमें माना प्रकार के इधन के जलाने से ज्वालाएँ उठ रही थी—घटघट करते हुए तिल, धरसों आदि को गिराते हुए किसी व्यक्ति को देखा ।’

विघ्नतत्परित का राजनीति वाला उपदेश आहें कादम्बरी के शुकनासो-
पदेश की तरह बड़े पैमाने का न होगा, किन्तु अपनी सरल स्वाभाविक शैली में

लिए बेजोड़ है । अनन्तवर्मा को वसुरक्षित नामक वृद्ध मन्त्री के द्वारा दिया गया उपदेश निम्न है :—

‘तथाप्यसावप्रतिपद्यात्मसंस्कारमर्षशास्त्रेषु, अनग्निसंशोधितेव हेमजातिर्नाति-
भाति बुद्धिः बुद्धिशून्यो हि भूमदत्पुच्छतेऽपि परेरध्यातृह्यमाणमात्मानं न चेतयते ।
न च शक्तः साध्य साधनं वा विभज्य वर्तितुम् । अयथावृत्तश्च कर्मसु प्रतिहन्यमानः
स्वैः परेश परिभूयते । न चावज्ञातस्याज्ञा प्रभवति प्रजानां योगक्षेमात्त-
थनाथ । अतिक्रान्तशासनाञ्च प्रजा र्यात्किञ्चनवादिन्यो यथाकथञ्चिद्वर्तित्यः सर्वाः
स्थितीः संकरेयुः । निर्मर्यादञ्च लोकादितोऽमृतश्च स्वामिनमात्मानं वा भ्रंशयते ।
आगमदीपदुहेन क्षत्त्रवचना सुखेन वर्तते लोकयात्रा । दिव्यं हि विष्णुर्भूतभवद्भूवि-
ध्यत्सु षष्वहितविष्कृष्टादिषु च विषयेषु शास्त्रं नामाप्रतिहतवृत्तिः । तेन होतः
स्तोरप्यायतविशालयोर्लोचनधोरग्य इव अनुरयंदशनेष्वसामर्थ्यात् । अतो विहाय
बाह्यविद्यास्वभिषङ्गमागमय दण्डनीतिं कुलविद्याम् । तदर्थानुष्ठानेन चार्वाकतशक्ति-
सिद्धिरस्त्वधितशासनः क्षावि विरमुदधिमेतलामुर्वाम् ।’^१

‘तात, (यद्यपि तुम समस्त कलाओं में प्रवीण हो और उस क्षेत्र में तुम्हारी
बुद्धि और लोगों से बढ़कर है तथापि), जब तक वह अर्थशास्त्र (राजनीति)
में अपना संस्कार नहीं कर लेती, तब तक आग में न तपाये हुए सोने की तरह
सुशोभित नहीं होती । बुद्धिशून्य राजा उप्रतिशील होने पर भी दूसरों के द्वारा
आक्रान्त होने पर अपने आपको नहीं संभाल पाता । वह साध्य तथा साधन का
विभाग कर किसी कार्य को करने में समर्थ नहीं होता । मिश्रित व्यवहार में
दक्ष न होने के कारण प्रत्येक काम में असफल होकर वह अपने और दूसरों से
तिरस्कृत होता है । लोग उसका अनादर करने लगते हैं और उसकी आज्ञा
प्रजा के योगक्षेम में असफल रहती है । उसकी प्रजा अनुशासन को भग कर
चाहे जो बकने लगती है, मनमानी करने लगती है, और राज्य की सारी
स्थिति बिगड़ घटी होती है । अनुशासनहीन उच्छृङ्खल प्रजा अपने आपको तथा
अपने राजा को भी इस लोक तथा परलोक दोनों से गिरा देती है । शास्त्ररूपी
दीपक के द्वारा देखे गये मार्ग पर बिना किसी कष्ट के सुख से यात्रा की जा
सकती है । शास्त्र एक ऐसा दिव्य नेत्र है, जो भूत, वर्तमान और भविष्यत्,
नजदीक और ओट में छिपे हुए या दूर के पदार्थ सभी को बिना किसी रोक-

टोक के देख पाता है । शास्त्ररूपी दिव्य नेत्र से हीन व्यक्ति लम्बे-लम्बे भौतिक नेत्रों के होते हुए भी अन्धा ही माना जायगा, क्योंकि वह पदार्थों का वास्तविक स्वरूप देखने के सामर्थ्य से रहित है । इसलिए बाह्य की विद्याओं में दिलचस्पी छोड़कर तुम अपनी कुलविद्या दण्डनीति (राजनीति) का सेवन करो । इसका सेवन करने से तुम्हें समस्त शक्तियों (प्रभुशक्ति, मंत्रशक्ति, उत्साह-शक्ति) और सिद्धियों (प्रभुसिद्धि, मंत्रसिद्धि, उत्साहसिद्धि) की प्राप्ति होगी और फिर तुम बिना किसी विघ्न के अस्वलितलासम होकर आसमुद्र पृथ्वी का पालन करो ।^१

दण्डी के दशकुमारचरित में महदायुध, महदभिष्या, महदाशा, मावोषि, शासन्, अवशि जैसे रूप असावधानी के सूचक हैं, पर सम्भव है ये हस्तलेखों के कारण हो, फिर भी 'आलिखितुं,' 'आह्वयवृद्धः,' 'एनमनुरक्ता' जैसे प्रयोगों को दण्डी ने स्वयं काव्यादर्श में ठोक नहीं माना है । दण्डी की शैली सरल, स्वाभाविक एवं स्फीत है, फिर भी कई स्थानों पर दण्डी ने भाषा को कलात्मक कृत्रिमता से जकड़ दिया है । सप्तम उच्छ्वास में दण्डी ने शाब्दीक्रीडा का प्रयोग किया है, जहाँ मित्रगुप्त की कथा में ओष्ठघवर्णों को नहीं आने दिया है ।^२ किन्तु दण्डी इन कलाबाजियों में कम दिलचस्पी लेते हैं, और सम्भव है दण्डी की नैसर्गिक गद्यशैली ने ही उन्हें बाण या मुबन्धु की तरह पुराने पण्डितों के हाथों पूरा सम्मान न दिलाया । दण्डी ने आत्मचरितरूप कहानियों में कहीं भी परोक्ष-भूते लिट् का प्रयोग नहीं किया है, और इसका प्रयोग बीच-बीच में आने वाली उपकथाओं में हुआ है, पर कुमारो की उक्ति में दण्डी ने कश् तथा लुट् का ही प्रयोग किया है । दण्डी को लुट् के प्रयोग करने का विशेष शौक है, जो उसके व्याकरणविषयक ठोस ज्ञान का प्रमाण है ।

कुल मिलाकर दण्डी का विषय-चयन, शैली और अभिव्यञ्जना 'वृत्ति' के ढोप से मुक्त है, उन्हें समय तथा अनुपात का सदा ध्यान रहता है । यद्यपि दण्डी की शैली पञ्चतन्त्र वाग्वी शैली की तरह अतिगरल नहीं है, तथापि उनकी शैली में परिश्रमसाध्य उवा देने वाली गुणियाँ नहीं हैं, दण्डी की शैली में न तो असमय समाप्तान्तपद्मावली, लम्बे-लम्बे अनियमित वाक्य ही हैं, न जटिल वनेप-योजना, निरपेक्ष वर्णाङ्गम्वर या दूरारूढ कल्पनाएँ ही । सुन्दरियों के वर्णनादि

१. स. किल करकमलेन किञ्चिद्वर्णानजो रश्मिबल्लभाभसदसदन्तश्चान्वयमन-
वृत्तापमर्गिनिरोऽवर्णमाप्यर्चितमाचलये ।
(दशकुमारचरित ५० २११)

के प्रसङ्ग में दण्डी समासान्त-पदावली वाले लम्बे वाक्यों की विनियोजना करते हैं, किन्तु वहाँ भी ऐसे वाक्य अधिक नहीं होते, वे एक मुद्रित पृष्ठ से अधिक नहीं बढ़ पाते । इसका अर्थ यह नहीं कि दण्डी की शैली अनलंकृत है, भाव यह है कि दण्डी की प्रभावोत्पादकता उनकी सक्षिप्त, सूक्ष्म और सयत वर्णन शैली पर निर्भर है, जो निरवरोध धारा की भाँति न तो असयत ही है, न महती विच्छाटकी की भाँति थका देने वाली है । 'दण्डी सशक्त स्फीत संस्कृत गद्य शैली के अधिपति हैं, इसी के लिए उनको संस्कृत साहित्य में आदर प्राप्त है और उनकी कृति, जो एक सामाजिक चुनौती है, निःसन्देह संस्कृत गद्य साहित्य की महाद्व देन है ।'

महाकवि बाण

मुबन्धु ने जिस कृत्रिम गद्य-शैली को पल्लवित किया, उसका प्रौढ़ एवं स्निग्ध-रूप हमे बाण की गद्य-शैली में उपलब्ध होता है। मुबन्धु के ही मार्ग के पथिक होने पर भी बाण में कुछ ऐसी निजी विशेषताएँ हैं, जो उन्हें मजे में कालिदास, माघ या भवभूति के साथ रख देती हैं। यद्यपि कालिदास जैसी उदात्त भाव-सरलता बाण में भी नहीं मिलती, तथा सरल कोमल शैली के द्वारा उच्च कोटि के प्रभाव की सृष्टि करने में कालिदास समस्त संस्कृत साहित्य में बेजोड़ हैं, तथापि माघ और भवभूति के समान सानुप्रासिक समासान्त-पद्यावली का जितना सुन्दर निर्वाह बाण कर पाते हैं, उतना कोई अन्य गद्य-लेखक नहीं कर पाता। इस दृष्टि से बाण माघ और भवभूति से भी बड़ जाते हैं, क्योंकि बाण के लम्बे लम्बे वाक्यों के विस्तीर्ण फलक पर एक-सी रेखाएँ, एक-सा रंग, एक-सी कलावसता का परिचय देना और कठिन हो जाता है, जो पद्य के छोटे से 'केम्बस' पर बजे से निभाया जा सकता है। माघ तथा भवभूति की भाँति ही बाण में तीव्र पर्यवेक्षण शक्ति है। प्रकृति का जो व्योरेवार वर्णन हमें बाण में मिलता है, वैसा माघ तथा भवभूति में उसी पैमाने पर दिखाई नहीं देता, यह दूसरी बात है कि यह प्रकृतिवर्णन यही तक सुन्दरता का निर्वाह कर पाता है, जहाँ तक कवि प्राकृतिक दृश्यों का बिम्बग्रहण कराता जाता है, ज्यों ही वह श्लेष या विरोधाभास के चक्कर में फँस जाता है, वर्णन अपनी शमनीयता खो बैठता है। बाण की शैली में कविता की अतीव उदात्तभूमि के दर्शन होते हैं, पर कुछ यह है कि कहीं-कहीं गई बोती शताब्दी बीटावाली मुबन्धु की दयनीय परिणति भी दिखाई देती है, जो बाण की 'कादम्बरी' को कहीं कहीं तीपा बना देती है और कान्व्य-चपक का पान करते रसिक का गला कुछ-कुछ जल उठता है, अन्यथा सबसे माधुर्य का वह अवल स्रोत है, जो भोक्ता को 'समर' कर देता है।

बाण, संस्कृत साहित्य का अकेला ऐसा कवि है, जिसके जीवन में विषय में हमें पर्याप्त जानकारी मिली है। बाण ने स्वयं वृण्वरित में प्रथम तीन उच्छ-

बाणों तथा कादम्बरी की प्रस्तावना के पद्यों में अपना परिचय दिया है। ये वत्स गोत्र के ब्राह्मण थे तथा इनके एक पूर्वज का नाम 'कुबेर' था। कुबेर कर्म-काण्डी तथा श्रुतिशास्त्रसम्पन्न ब्राह्मण थे। इनकी विद्वत्ता का परिचय देते हुए बाण ने बताया है कि अनेक छात्र इनके यहाँ यजुर्वेद तथा सामवेद का पाठ किया करते थे और पाठ करते समय वे स्थान-स्थान पर मलत्त उच्चारण करने के कारण घर में पाले हुए पिंजरे में बैठे हुए शुक-सारिकाओं के द्वारा टोक दिये जाते थे।^१ इन्हीं कुबेर के चार पुत्र थे, अच्युत, ईशान, हर तथा पाशुपत। पाशुपत के पुत्र अर्यपति थे तथा अर्यपति के ग्यारह पुत्र उत्पन्न हुए। इनमें एक पुत्र चित्रभानु थे। बाण इन्हीं चित्रभानु के पुत्र थे तथा उनकी माता का नाम राजदेवी था।^२ बाण की माता का देहान्त वचन में ही हो गया था, पिता की मृत्यु भी वही समय हो गई, जब बाण केवल १४ वर्ष के ही थे। पिता की मृत्यु के बाद बाण स्वतन्त्र प्रकृति के हो गये और उच्छृङ्खल बनकर आवासा जीवन बिताने लगे। कुछ ऐसे ही आवासा लोगों के साथ उनकी दोस्ती हो गई, जिसमें बापा कवि ईशान विद्वान् वारवाण तथा वासवाण, प्राकृतकवि वायुविकार आदि हैं।^३ बाण के इन मित्रों में सभी तरह के लोग थे, कुछ विद्वान् थे, तो कुछ उठाउगीर, कुछ मर्तक या नट थे, तो अन्य जादूगर। इन तरह-तरह के दोस्तों के साथ बाण ने अनेक देशों का पर्यटन किया। बाद में घर लौटकर उन्होंने विद्याध्ययन किया और अपनी कुलोचित स्थिति को प्राप्त किया। एक दिन बाण के पास महाराज हर्षवर्धन के भाई कृष्ण का पत्र आया और पत्रा चलि कि कृष्ण ने बाण को बुलाया है। बाण दूसरे दिन घर से रवाना हो गये। राजद्वार पहुँच कर वे समा में गये। हर्ष ने उन्हें देखकर पूछा 'क्या यही बाण हैं?' और फिर अपने पीछे बैठे हुए मालवराजपुत्र से कहा 'यह बड़ा घृत (विट) है' (महानयं विटः)।

१. कादम्बरी पद्य १०—११

२. अमुनेन्द्रोऽम्बरजगत्प्रभयैः सारिकैः शरत्कर्मिभिः कुक्षैः।

निगृह्यमाणो बटवः पदे पदे यजुषि सामानि च यत्र शङ्किताः ॥ (काद० पद्य १२)

३. अरुमत च चित्रभानुः तेषां मध्ये राजदेव्यभिधानायां ब्राह्मण्यां बाणमात्मजम्।

बाण ने इसे सुनकर कहा 'स्वामिन्, ससार में लोगों का स्वभाव विचित्र होता है, इसलिए सज्जनों को सदा यथार्थदर्शी होना चाहिए। यदि मैं सचमुच दोषी हूँ, तो महाराज मुझे ऐसा कह सकते हैं। बिना किसी कारण मुझे आवारा समझना ठीक नहीं। मैं ब्राह्मण हूँ, मैंने सागवेदों का अध्ययन किया है, अन्य शास्त्रों का भी यथाशक्ति अवलोकन किया है। फिर महाराज ने मुझ में 'विटटव' कैसे पाया? महाराज स्वयं समय पर मेरी वास्तविकता जान जायेंगे।' हर्ष ने इसका उत्तर केवल यही दिया कि उसने ऐसा सुना था। बाण की राजसभा में कोई आदर न मिला। वे बड़े दुखी हुए, पर बाद में हर्ष की राजसभा में उन्हें समुचित आदर प्राप्त हो गया। धीरे-धीरे वे हर्ष के विश्वासपात्र तथा स्नेहभाजन बन गये।^१

इस प्रकार बाण का समय सातवीं शती का पूर्वार्ध सिद्ध होता है। बाण के अतिरिक्त अन्य कई कवि हर्ष की राजसभा में विद्यमान थे। सूर्यशतक या मयूरशतक के रचयिता मयूर कवि तथा 'अवस्तामरस्तोत्र' नामक जैन स्तोत्र काव्य के कर्ता दिवाकर मानतुङ्ग भी बाण के साथ हर्ष की राजसभा में थे। एक किंवदन्ती के अनुसार तो बाण मयूर के बामाता थे और सूर्यशतक तथा षण्डीशतक की रचना के सम्बन्ध में एक घटना सुनी जाती है। वह यह है कि एक बार मयूर अपने बामाता से मिलने के लिए प्रातःकाल उसके यहाँ गये। बाण की पत्नी रात भर 'मान' किये बैठी थी और प्रातःकाल के समय भी वह प्रसन्न न हुई। बाण उसे मनाने के लिए एक पद्य बना रहे थे जिसने तीन चरण तो दन गये थे, चौथा चरण न बन पाया। मयूर ने वे तीन चरण सुने और चट ॥ चौथा चरण बना दिया। पूरा पद्य यों है :—

गतप्राया रात्रिः कृशतनुशरीरी शीर्यंत इव

प्रदीपोऽयं निद्रावतामुपगतो घूर्णंत इव ।

प्रणामान्तो मानस्तदपि न जहासि ऋषमहो

स्तनप्रत्यासत्प्रा हृदयमपि ते षण्डि । कठिनम् ॥

'रात बीत चुकी है, शीणकान्ति चन्द्रमा जैसे मन्द होता जा रहा है, यह दीपक भी जैसे नींद के बश होकर तन्द्रित हो रहा है। रमणियों का मान तमी तक बना रहता है, जब तक उनकी मनौती नहीं की जाती। मैं तुम्हें प्रणाम

कर-कर मना रहा हूँ, पर फिर भी तुम क्रोध नहीं छोड़ती ।..... ऐसा प्रतीत होता है, हे चण्डी, तुम्हारा हृदय भी इसलिए कठोर हो गया है कि वह कठोर स्तनों से सम्बद्ध है ।' मयूर के मुँह से चतुर्थ पंक्ति को सुनकर बाण क्रुद्ध हो गये, उन्होंने मयूर को यह शाप दे दिया कि वह कोढ़ी हो जाय । मयूर ने भी बाण को शाप दे दिया । कहा जाता है कि मयूर ने शाप की निवृत्ति के लिए सूर्य की स्तुति में सूर्यशतक की रचना की, और सूर्य की कृपा से उसका कोढ़ दूर हो गया । बाण ने भी अपने शाप को मिटाने के लिए चण्डी की स्तुति में चण्डी-शतक की रचना की ।

बाण की तीन कृतियाँ उपलब्ध हैं : हर्षचरित नामक आख्यायिका कादम्बरी-कथा तथा चण्डीशतक ।^१ लोमेन्द्र ने अपनी औचित्यविचारधर्मा में पद्यबद्ध कादम्बरी का एक पद्य उद्धृत किया है । कुछ विद्वानों का अनुमान है कि बाण ने कादम्बरी कथा की पद्यात्मक रचना भी की थी, किन्तु यह भी संभव है कि बाण की कादम्बरी के आधार पर किसी अन्य कवि ने इसकी रचना की हो । बाण के नाम के साथ शार्वतीपरिणय नामक नाटक को भी जोड़ने की चेष्टा की जाती है, जो बाण की रचना न होकर वामनभट्ट बाण की रचना है, जिनका समय १७वीं शताब्दी माना जाता है । इसके अतिरिक्त नलचम्पू की टीका में चण्डपाल ने बाण के एक और नाटक का भी श्रकेत किया है—मुकुटताडितक । बाण का यह नाटक उपलब्ध नहीं है । बाण के उपलब्ध तीन ग्रन्थों में बाण की ख्याति का आधार हर्षचरित तथा कादम्बरी है । कादम्बरी तो बाण की उत्कृष्ट कलात्मक कृति है । कादम्बरी की रचना में बाण को गुणादय की वृहत्कथा तथा सुबन्धु की वासवदत्ता से प्रेरणा मिली है और इन्हें पीछे छोड़ना बाण का लक्ष्य रहा है ।^२

१. चण्डीशतक में बाण ने दुर्गा की स्तुति में सौ सम्पन्न छन्दों की रचना की है । इसकी शैली माटवन्ध का परिचय देती है । इसका एक नमूना यह है :—

विद्रागे रुद्ररुन्दे सवितरि तरले वज्रिणि ध्वस्तवज्रे,
आनाशुद्धे राजाङ्गे विरमति मरुति त्वक्तवैरे कुबेरे ।
बैकुण्ठे कुण्ठितास्ते मद्दिषमतिरुषं पौरुषोपधनविधं
निविध्नं निध्नती वः शमयतु दुरितं मूरिमाया भवानी ॥ (चण्डीशतक)

२. दिनेन तेनाश्रुतकण्ठकौण्ठयया महामनोमोहमलीमसान्वया ॥

हृषीकेशित आख्यायिका है, कादम्बरी कथा । आख्यायिका तथा कथा का भेद बताते समय भामह ने बताया है कि आख्यायिका की कथावस्तु वास्तविक होती है तथा उसका वक्ता स्वयं नायक होता है । कथा का वर्णन सरस गद्य में किया जाता है । आख्यायिका कई उच्छ्वासों में विभक्त की जाती है तथा प्रत्येक उच्छ्वास के आदि या अन्त में भावी घटनाओं के सूचक पद्य होते हैं, जो वक्ता या अपरवक्ता छन्द में निबद्ध होते हैं । आख्यायिका में कवि अपनी कल्पना का समावेश कर सकता है तथा कथावस्तु का विषय कन्याहरण, युद्ध, वियोग तथा अन्त में नायक की विजय से सबद्ध होता है । आख्यायिका संस्कृत में निबद्ध की जाती है । कथा में कविकल्पित निजघरी कथावस्तु होती है, इसका वक्ता नायक से इतर कोई व्यक्ति होता है । कथा में उच्छ्वास-विभाग नहीं होता, न वक्ता या अपरवक्ता पद्यों की विनियोजना ही होती है । कथा संस्कृत या अपभ्रंश किसी में भी निबद्ध की जा सकती है ।^१ इससे यह स्पष्ट है कि भामह के पूर्व ही आख्यायिकाएँ तथा कथाएँ लिखी गई थीं और वे बाण की रचनाओं से कुछ भिन्न शैली की रही होगी । भावह का आख्यायिका तथा कथा का वर्गीकरण संभवतः बाद के कवियों और आलंकारिकों ने पूरी तरह नहीं माना था और दण्डी ने अपने काव्यादर्श में आख्यायिका तथा कथा का कोई विशेष भेद नहीं माना । दण्डी के मतानुसार कहानी का कहने वाला कोई भी हो, नायक हो या अन्य कोई व्यक्ति, वह उच्छ्वासों में विभक्त हो या न हो, उसमें वक्ता या अपरवक्ता छन्दों की योजना हुई हो या न हुई हो, इससे कोई मौलिक अन्तर नहीं आ जाता । वस्तुतः आख्यायिका तथा कथा दोनों एक ही गद्यशैली के अन्तर्गत आते हैं, वे अलग-अलग प्रकार नहीं हैं ।^२ दण्डी के इस

१. भामह-कान्यालंकार १.२५-२८ ।

२. अपादः पादसन्तानो गणयाख्यायिका कथा ।
इति तस्य प्रभेदो द्वौ तयोराख्यायिका किर ॥
नायकेनैव शान्यान्या नायकेनेतरेण वा ।
स्वगुणानिज्जिया दोषो नात्र भूताभेदसिद्धिः ।
अपि त्वनिदमो दृष्टस्तत्राप्यन्यैरुदाहरणत् ।
अन्यो वक्ता स्वयं वेति कीदृशा भेदलक्षणम् ॥
वक्तुं अपरवक्तुं च सोच्छ्वासं चापि भेदकम् ।
विद्वन्माख्यायिकायाश्चेत् प्रसंगेन कथास्वपि ॥

मत से यह सकेत मिलता है कि दण्डी के समय तक आख्यायिका तथा कथा का भ्रामह वाला भेद मिट चुका था तथा कवि इन रूढ़ नियमों की पाबन्दी नहीं करते थे। कथा का लक्षण रुद्रट ने भी काव्यालंकार में दिया है। उसके मतानुसार कथा के आरम्भ में पद्य में देवता और पुरुष की वन्दना हो, तब कवि अपने कुल का संक्षिप्त परिचय दे, तब सरस सानुप्रास लघ्वशर गद्य के द्वारा कथा का वर्णन करे। सबसे पहले एक कथान्तर का उपन्यास करे, जो प्रधान कथा को प्रस्तुत करे। इस कथा का प्रधान प्रतिपाद्य कथाप्राप्ति होना चाहिए। इस प्रकार संस्कृत में गद्य के द्वारा तथा अन्य भाषाओं में पद्य के द्वारा कथा कही जानी चाहिए।^१

भ्रामह दण्डी तथा रुद्रट के मतों के देखने पर हम एक निष्कर्ष पर मजे से पहुँच सकते हैं कि आख्यायिका तथा कथा का खास भेद एक ही है और वह उनकी कथावस्तु की प्रकृति से संबद्ध है। आख्यायिका एक लघ्वनूनं (भूतार्थ) कथा को लेकर चलती है, जिसमें ऐतिहासिक, अर्धैतिहासिक कथा या आरम्भकथा पाई जाती है, जब कि कथा कल्पित या निबंधशरी कथा वस्तु को आधार बनाकर चलती है। यह दूसरी बात है कि कथा की वर्णन शैली में कावे तत्तम पुरुष की पद्धति का प्रयोग भी कर सकता है, पर उसका मूल कल्पित कथा होती है। कथा की वास्तविक प्रकृति उसके कल्पित इतिवृत्त में ही है। रुद्रट ने अपनी परिभाषा संभवतः बाण की दो भिन्न-भिन्न प्रकार की

-
- आद्यादिवत्प्रवेशः किं न वक्रापरवक्रयोः ।
 भेदश्च दृष्टो लभ्यादिकृच्छ्रासी वास्तु किं ततः ॥
 सङ्क्रमाख्यायिकेत्येव जानिः संश्रद्धाकिञ्च ।
 अत्रैवाविर्मन्विष्यन्ति दोषाश्चाख्यायकाश्च ॥ (काव्यादर्थ १. २३-२८)
१. इत्येकैर्महाकथायानिष्ठान् देवान् पुरुषान्मस्कृत्य ।
 संक्षेपेन निजं कुलमभिदध्यात्स्वं च कर्तुं प्रया ॥
 सानुप्रासेन ततो लघ्वशुरेण गद्येन ।
 रचयेत् कथाशरीरं पुरेव पुरुषार्थकप्रभृतीन् ॥
 आदौ कथान्तरं वा तस्यां न्यस्येत् प्रपञ्चितं सम्भक् ।
 लघु तावत् सन्धानं प्रकल्लकथावताराय ॥
 कन्यालामकृतं वा सन्यक् विन्यस्य सकलशृङ्गारम् ।
 इति संस्कृतेन कुर्यात् कथामगयेन चान्येन ॥

कृतियों के आधार पर निबद्ध की हैं। रूद्रट ने बाण की ही कृतियों को विशेषताएँ देकर तत्तत् गद्यकाव्य के भेद के लक्षण उपन्यस्त कर दिये हैं। रूद्रट ने आख्यायिका के लिए यह आवश्यक नहीं माना है कि उसका यत्न स्वयं नायक ही हो (जैसा कि भामह ने माना है), साथ ही प्रथम उच्छ्वास से इतर अन्य उच्छ्वासों के आरम्भ में दो आर्या छन्दों की योजना आवश्यक मानी है। इन आर्या छन्दों में समस्त उच्छ्वास की कथा की ध्वंजना कराई गई हो, साथ ही प्रथम उच्छ्वास में पद्यबद्ध प्रस्तावना हो। रूद्रट के ये सभी लक्षण बाण के हर्षचरित में देखे जा सकते हैं। इसी तरह रूद्रट की कथा सम्बन्धी परिभाषा कादम्बरी के आधार पर निबद्ध की गई प्रतीत होती है। हर्षचरित की कथा ऐतिहासिक है, जिसमें कुछ कल्पना का भी पुट है, यह उच्छ्वासों में विभक्त है तथा इसका यत्न स्वयं बाण है। कादम्बरी की कथा कल्पित है, उसका विभाजन निम्हीं उच्छ्वासादि में नहीं किया गया है तथा इसका प्रतिपाद्य कथाप्राप्ति है; कथा को प्रस्तुत करने के लिए आरम्भ में कथान्तर की योजना भी पाई जाती है।

हर्षचरित

हर्षचरित आठ उच्छ्वासों में विभक्त आख्यायिका है, जिसमें कवि ने रणजीववर महाराज हर्षवर्धन के जीवन से सम्बद्ध कथा निबद्ध की है। कुछ विद्वानों ने हर्षचरित को ऐतिहासिक काव्य मान लिया है। यद्यपि हर्ष के ऐतिहासिक व्यक्तित्व से सम्बद्ध होने के कारण इस कृति को ऐतिहासिक मान लिया जाता है, तथापि बाण ने जिस शैली में कथा कही है, उसे देखने से ऐसा पता चलता है कि इसमें तथ्य तथा कल्पना—फैन्ट और फिक्शन—दोनों का समिश्रण पाया जाता है। साथ ही हर्षचरित में भी कई सुरु कथात्मक रुढ़ियों (फोक-टेल मोटिफ़) का प्रयोग किया गया है। आरम्भ में दधीचि तथा सरस्वती के प्रणय की गाथा, तृतीय उच्छ्वास में पुष्पभूति की कथा तथा अष्टम उच्छ्वास वाली मन्दाकिनी एषावली की कहानी इन रुढ़ियों में से कुछ हैं। ऐतिहासिक काव्यों में इस तरह की असौजिक काल्पनिक कथाओं और रुढ़ियों का समावेश ही उसे कल्पना का क्षेत्र बनाकर अर्धैतिहासिक रूप दे देता है। बाद के संस्कृत चरितकाव्यों में इस प्रकार की काल्पनिक रुढ़ियाँ बहुत प्रयुक्त होने लगी थीं। दूसरी वस्तु जो हर्षचरित को प्रमुखतः काव्य बना देती है, वह

उसकी वर्णन शैली है। कवि का प्रधान ध्येय कल्पना के रङ्गीन ताने-बाने के द्वारा हर्ष का जीवनवृत्त बुनना भर है, यही कारण है, उसके जीवन से सबद्ध कथा-सूत्र पर उसका इतना ध्यान नहीं जान पड़ता और जब बाण की कल्पना बहुत सम्पी उड़ान से चूकती है, तो वह हर्षचरित को एक अनिश्चित स्थान पर ही अधूरा छोड़ देता है। कादम्बरी को अधूरा छोड़ देने में बाण की असा-मयिक मृत्यु ही कारण है, किन्तु हर्षचरित में केवल यही कारण जान पड़ता है कि कवि की कल्पनावृत्ति तृप्त हो चुकी थी।

हर्षचरित का प्रथम उच्छ्वास २३ पद्यों की प्रस्तावना से आरम्भ होता है जिसमें बाण ने अपने पूर्व के अंष्ट कवियों व गद्य लेखकों की प्रशंसा की है, इस प्रस्तावना में महाभारत के रचयिता व्यास; वासवदत्ता के रचयिता (सम्भवतः सुबन्धु) तथा हरिषेन्द्र के गद्य प्रबन्ध का अद्भुत के साथ स्मरण किया है। इनके अतिरिक्त शातवाहन के प्राकृत पद्य-समूह, प्रवरसेन के खेतुबन्धु, भास के नाटक तथा कालिदास की 'मधुरसोम' कविता और गुणादय की बृहत्कथा का आदर से नाम लिया गया है। इसी सम्बन्ध में बाण ने यह भी बताया है कि उदीच्य लोग काव्य में श्लेष अलंकार को अधिक पसन्द करते हैं, पाश्चात्य लोग अर्थ पर ध्यान देते हैं, दाक्षिणात्य उत्प्रेक्षा को पसन्द करते हैं और गौड देश के कलाकार अलराडम्बर में ही काव्य की रमणीयता मानते हैं।^१ पर बाण स्वयं इन सबके समूह को काव्य का गुण मानते हैं, वे यह चाहते हैं कि काव्य में नवीन अर्थ, सुसंस्कृत स्वभावोक्ति (जाति), सरल (अविलष्ट) श्लेष तथा रसप्रवणता ही, साथ ही विकटासरबन्ध भी हो। इन सभी गुणों का एक साथ काव्य में समावेश अत्यधिक दुर्लभ है।^२ ऐसा जान पड़ता है कि बाण की शैली का आदर्श यही रहा है और इस आदर्श का स्फुट रूप हमें कादम्बरी की शैली में परिलक्षित होता है। सुन्दर अलरो की घटना से युक्त आख्यायिका की तुलना बाण ने एक स्थान पर उस सुखमय ललित शय्या से की है, जिसमें सोने के सोपान मार्ग बने हों। दूसरे स्थान पर कादम्बरी की ही भाँति कथा की तुलना नववधू से की गई है, जो किसी तरह सलज्ज पदन्यास से शय्या की ओर

१. श्लेषप्रायमुदीच्येषु प्रतीच्येचर्यमात्रकम् ।

उत्प्रेक्षा दाक्षिणात्येषु गौडैश्चसुरदम्बरः ॥ हर्षचरितः (१. ८)

२. हर्षचरित (१. ९) ।

अधसर होती है।^१ डॉ० कीच के मतानुसार बाण ने निम्न पद्य में अपनी कृति की रचना का उद्देश्य भी स्पष्ट किया है :—

आदधराजहृतोत्साहेर्हृदयस्थेऽस्मृतेरपि ।

जिह्वान्तः कृष्यमाणेव न कवित्वे प्रवर्तते (१. १६)

‘अपने हृदय में स्थित उस महाद् राजा के उत्साहो का केवल स्मरण करने पर ही मेरी जिह्वा इतनी रुक जाती है कि जैसे वे इसे कवित्व में प्रवर्तित नहीं होने दे रहे हैं।’ इस पद्य के द्वारा बाण ने एक ओर हर्ष के अपार गुणों की प्रशंसा की है, दूसरी ओर इस बात का सङ्केत किया है कि उसकी जिह्वा में उन गुणों का वर्णन करने की शक्ति नहीं।

प्रथम उच्छ्वास में बाण ने सर्वप्रथम अपने वंश का परिचय दिया है। इसमें बाण ने शास्त्रायन भोज के ब्राह्मणों की उत्पत्ति का सङ्केत करते समय दुर्वासा के द्वारा सरस्वती को शाप दिये जाने की कथा निबद्ध की है। शाप के कारण सरस्वती मर्त्यलोक में अवतार लेती है तथा सरस्वती के साथ सावित्री भी पृथ्वी में आती है। वे दोनों एक नव के किनारे लतामण्डप में बैठी थीं कि धर ॥ एक अठारह वर्ष ॥ युवक थोड़े पर सवार होकर निकला, उसके साथ कई सैनिक थे। उसने सरस्वती को देखा तथा वे दोनों एक दूसरे के प्रति मोहित हो गये। यह कुमार ज्यवन ऋषि का पुत्र दधीचि था। सरस्वती तथा दधीचि की प्रणय गाथा को प्रथम उच्छ्वास में बड़े विस्तार से वर्णित किया गया है तथा सावित्री और दधीचि के मित्र विकुक्षि के प्रयत्न से दोनों का मिलन हो जाता है। सरस्वती की वियोगकलाम्त दशा का वर्णन करने में बाण की लेखनी ने कलात्मकता का पूरा परिचय दिया है।^२ इसके बाद दोनों मिलते हैं तथा सरस्वती शर्भवती होकर सारस्वत नामक पुत्र की उत्पत्ति करती है। सारस्वत का लालन-पालन एक ऋषिभगिनी अशमाला करती ॥ और उसका पुत्र बरह भी

१. हर्षचरित (१. २१—२३)

२. स्वप्नास्तादितद्वितीयदर्शना च आकर्णाकृष्टकामुर्केण मनसि निरुपमतादयत मकरकेतुना । प्रतिबुद्धाया मदनशरतादितायाश्च तस्या वार्तामिव उपलब्धुमातिः आजगाम । तथा हि, ततः प्रपृति कुसुमपूलिष्वलितामिर्बनलताभिः अनादितपि वेद-नामधत् । मन्दमन्दमाकृतविधुतैः कुसुमरज्जोभिः अदृषितलोचनाऽपि अश्रुजलं मुमोच । रसपक्षतालवृन्तचर्यावधुतैः शोणशीकरैस्तित्तापि आर्द्रतामगात् ।

हर्षचरित (प्रथम उच्छ्वास)

सारस्वत के साथ ही खेलता-कूदता, लिखता-पढ़ता बड़ा होता है। इसी के वंश में वाण के पूर्वज कुबेर पैदा होते हैं, जिनके कई पीढ़ी बाद चित्रबानु पैदा होते हैं और उनके वाण नामक पुत्र उत्पन्न होता है। इसी सम्बन्ध में वाण ने अपने आचाराण का भी संक्षेप किया है।

द्वितीय उच्छ्वास में वाण को कृष्ण का पत्र मिलता है और वह राजा के दर्शन के लिए अपने गाँव से रवाना होता है। द्वितीय उच्छ्वास के आरम्भ में श्रीष्म की प्रचण्डता का वर्णन^१ तथा बाद में राजद्वार का वर्णन^२ अत्यधिक अलंकृत और कलारमक है। वाण की समाप्तान्तपदावली का एक रूप यहाँ देखा जा सकता है। वाण को पहले तो राजसभा में कोई आदर नहीं मिला, किन्तु बाद में वे राजा के विश्वासपात्र बन जाते हैं। तृतीय उच्छ्वास में यह वर्णन है कि वाण कुछ दिनों बाद अपने गाँव लौटते हैं, और उसके भाई उन्हें हर्ष का जीवनचरित्र कहने को कहते हैं। वाण हर्ष का चरित्र वर्णित करते हैं। इस उच्छ्वास से स्थाण्वीश्वर का विस्तार से अलंकृत वर्णन है,^३ तथा उसके राजाओं के कुल का वर्णन करते हुए एक काल्पनिक अर्धतिहासिक राजा पुष्पभूति का संक्षेप किया गया है, जो हर्ष का पूर्वज था। यही पुष्पभूति तथा भैरवाचार्य नामक शैव योगी का सुन्दर वर्णन पाया जाता है।

हर्षचरित की वास्तविक कथा चतुर्थ उच्छ्वास से आरम्भ होती है। प्रमा-
करवर्धन का वर्णन करते समय वाण ने उसके शौर्य और पराक्रम से संबद्ध घटनाओं को नहीं लिया है। आरम्भ में राजमहिषी यशोवती के स्वप्न का वर्णन है, जिसमें वह सूर्यमण्डल से निकल कर आते दो कुमारों तथा एक कुमारी को छतर में प्रविष्ट होते देखती है। बाद में यशोवती के प्रथम प्रसव

१. हर्षचरित, द्वितीय उच्छ्वास पृ० ११६-१२८ (कलकत्ता संस्करण)

२. हर्षचरित द्वितीय उच्छ्वास पृ० १५२-१६३.

३. तत्र... पद्मासनस्थितमहाविष्ण्वानाभीयमानसकलकलाकुशलप्रशमः प्रयदोऽज-
सार इव महालोकस्य, कलकलमुखरमहावाहिनीशतसङ्कुलं विक्षेप इव उत्तरकुल्याम्,
ईश्वरभार्गवसन्तापानमिहसकलजनो विजिगीषुसिख त्रिपुरस्य, सुभारससिक्तधवलगृह-
पङ्क्तिपाण्डुरः प्रतिनिधिरिव चन्द्रलोकस्य, यमुमचमत्तकाशिनीभूषणरवमरितयुवनो
नामानिहार इव कुबेरनगरस्य स्थाण्वीश्वरस्त्वौ जनविशेषः।

(हर्षचरित तृतीय उच्छ्वास पृ० १६७-१६८)

आतपत्र भेंट करता है तथा इसी सम्बन्ध में छत्र की देवी उत्पत्ति की काल्पनिक कथा पाई जाती है कि वह छत्र वरुण का था, जिसे नरक नामक राजा ने वरुण से छीन लिया था। वही छत्र वंश-परम्परा से भगदत्त को प्राप्त हुआ और उसके कई पीढ़ी बाद प्राग्ज्योतिषेश्वर को प्राप्त हुआ है। प्राग्ज्योतिष के राजा ने मित्रता के प्रतीक रूप में उसे हर्ष को भेंट किया है। अष्टम उच्छ्वास में हर्ष विन्ध्याटवी पहुँचता है तथा निषाद के साथ राज्यश्री को ढूँढ़ने के लिए वन में निकल पड़ता है। वे दोनों ऋषि दिवाकरमित्र के आश्रम में पहुँचते हैं। दिवाकर मित्र के तपोबल का वर्णन करने में बाण ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। दिवाकरमित्र के आश्रम-वर्णन की तुलना हम कादम्बरी के जाबालि ऋषि के आश्रम-वर्णन से कर सकते हैं।^१ हर्ष दिवाकरमित्र से राज्यश्री के विषय में पूछता है। इसी बीच एक भिक्षु आकर किती स्त्री की चिता में जलने की तैयारी की सूचना देता है। हर्ष दौड़ता है और ठीक समय पर जाकर राज्यश्री को चिता में जलने से बचा लेता है। राज्यश्री दुःखी जीवन का अन्त कर देना चाहती है, पर दिवाकरमित्र उसे समझा-बुझा देते हैं और राज्यश्री को लेकर हर्ष लौट आता है।

जैसा कि हम पहले संकेत कर चुके हैं, हर्षचरित को 'ऐतिहासिक काव्य' कहना कुछ ठीक नहीं जान पड़ता। हर्षचरित की प्रकृति भूलतः गद्य काव्य की है तथा केवल ऐतिहासिक कथावस्तु के घुनने के ही कारण यह ऐतिहासिक इसलिए नहीं माना जा सकता कि हर्षचरित की शैली, भावना तथा 'टेक्नीक' सभी एक 'रोमैण्टिक' कहानी का रूप लेकर आती है।

कादम्बरी

कादम्बरी की कथा पूर्णतः कल्पित और निर्जंगरी है तथा इसका प्रतिपाद कव्यालाम है। इसे 'कथा' कोटि के गद्य काव्य में माना जायगा, जिसका संकेत हम कर चुके हैं। हर्षचरित की ही भाँति कादम्बरी भी अधूरी ही छोड़ दी गई थी। मृत्यु के कारण बाण इसे पूरा न कर पाये और उनके पुत्र भूपण (अपवा पुलिंद) ने इसके उत्तरार्ध को पूर्ण किया। कादम्बरी इसीलिए दो भागों में विभक्त है, पूर्वार्ध बाण की कृति है, उत्तरार्ध उनके पुत्र की उत्तरार्ध में भी अलग से पद्यमय प्रस्तावना है। अवशिष्ट भाग का निर्वाह

१. दे० हर्षचरित (अष्टम उच्छ्वास) पृ० ८१४-६१, कादम्बरी, पृ० ८३-८९,

करने में बाण किस शैली का आश्रय लेते इसका कोई संकेत हमें नहीं मिलता । कुछ विद्वानों ने तो उत्तरार्ध के उपसंहार को भी दोषपूर्ण माना है तथा कुछ लोगो का यह भी समदेह है कि क्या बाण स्वयं शूद्रक को चन्द्रापीड़ का इस जन्म का अवतरण मानना चाहते थे । पर जहाँ तक बाण की कथा के उपसंहार का प्रश्न है, यह सदेह निराधार जान पड़ता है । बाण ने पहले से ही कथा को रूपरेखा अवश्य बना ली होगी और तीसरे जन्म में पुराने प्रेमियों का मिलाप करा देता उनका ही प्रतिपाद्य रहा होगा । स्वयं बाण-पुत्र ने इसका संकेत किया है ।^१ जहाँ तक वर्णन शैली का प्रश्न है, यह कहा जा सकता है कि बाण के पुत्र ने कथा को कुछ तेजी से समेट लिया है, संभवतः बाण प्रतिपाद्य तक मन्द गति से बढ़ते, ओर पता नहीं कितने वर्णनो, कितनी कल्पनाओं, कितनी सानुप्रासिक समासाम्त वाक्यततितियों के बाद कथा कही अपने लक्ष्य की ओर मुड़ती । जहाँ तक अलंकृत शैली का प्रश्न है, बाण का पुत्र अपने पिता के कई गुणों का प्रदर्शन करता है, किन्तु बाण की कई छाव्दी कला-बाजियाँ भी वहाँ दिखाई पड़ती हैं, जिनमें पुत्र ने अपनी कलाबाजियों को और जोड़ दिया है । उत्तरार्ध के आरम्भ में उसने कादम्बरी को पूरा कराने का केवल एकमात्र कारण यह बताया है कि कादम्बरी को अधूरी देखकर सज्जन व्यक्ति दुःखी हो रहे थे और पिता उसे अधूरी ही छोड़ गये थे, अतः सज्जनों को प्रसन्न करने के लिए इस कथा को पूरा किया गया है, इसमें बाणतनय का कोई 'कविवदप' कारण नहीं ।

याते दिवं पितरि तद्वत्सवं साथं विच्छेदमाय भुवि यस्तु कथाप्रबन्धः ।

दुःखं सती तदसमाप्तिकृतं बिलोप्य प्रारम्भ एव स मया न कवित्वदर्पात् ॥

बाणतनय के पास पिता की भाँति कल्पना का अपार भाण्डार, अनुप्रासों की लड़ी पर लड़ी, वर्ण्य विषय की हर बारीकी को देखने की पर्यवेक्षणशक्ति नहीं दिखाई पड़ती, बाण की शैली के साथ उत्तरभाग की शैली की तुलना करने पर यह स्पष्ट प्रतीत होता है । इतना होते हुए भी कई स्थानों पर

१. श्रीरामि गभितकलानि विकामभाजि । कप्रेर यानुविनकर्मरत्नाकृतानि ॥

उल्लुहभूमिदिनशानि च यान्ति पुष्टिः । शान्तेव तस्य तनयेन तु संदृशानि ॥

(कादम्बरी उत्तरभाग ८)

बाण-तनय की शैली में कलात्मकता का चरम परिपाक दिखाई देता है।^१

कादम्बरी की कथा में चन्द्रापीड तथा पुण्डरीक दोनों नायकों के तीन-तीन जन्म की कहानियाँ हैं। बाण की स्वयं की रचना को देखते हुए पूर्व भाग इस कथा के पूर्णतः विकसित होते-होते ही समाप्त हो जाता है। आरम्भ में विदिशा के राजा शुद्धरु का विस्तार से वर्णन है, जिसके दरबार में एक चाण्डालकुमारी मनुष्य के समान बोलनेवाले शुक को लेकर आती है, और वैशम्पादन नामक शुक के मुख से कादम्बरी की कथा कहलाई गई है। तोते के मुँह से कथा के कुछ अंश को कहलवाने की कथानक रूढ़ि का प्रयोग हमें वासवदत्ता में मिलता है, तथा बाद में भी लोककथाओं में पाया जाता है।^२ कादम्बरी में कथा में कथा की योजना करने की रूढ़ि का प्रयोग मिलता है। शुक की कथा के अन्तर्गत जाबालि के द्वारा कही गई चन्द्रापीड तथा वैशम्पादन की कथा आती है और उसके बीच फिर महाश्वेता के द्वारा कही गई महाश्वेता तथा पुण्डरीक की प्रणयगाथा है। महाश्वेता से मिलने पर चन्द्रापीड कादम्बरी का दर्शन करता है, और कादम्बरी तथा चन्द्रापीड दोनों एक दूसरे के प्रति आकृष्ट हो जाते हैं।

१. बाणतनय की शैली के उत्कृष्ट स्थलों में एक स्थल यह है :—

स तु मामुपसृत्याम्बुदृष्टिरदृष्टपूर्वोऽपि प्रत्यभिज्ञानत्रिव, असत्सुतोऽपि चिरचरिचित
इव, असत्भाविनोऽप्युपाकृदप्रोदप्रणय इव, अस्तिम्भोऽपि परवानिव, प्रेम्णा
शून्योऽपि किमप्यनुस्मरन्निव, दुःखिताकारोऽपि सुखादमान इव, तूष्णीमपि स्थितः
प्रार्थयमान इव, भृष्टोऽप्यावेदयन्निवारणोपमेवावस्थाम्, अभिवन्दन्निव, अनुशोचन्निव,
हृष्यन्निव, कृष्यन्निव, विषीदन्निव, विम्यदिव, अभिभवन्निव, द्रुत इव, अर्काक्षिन्निव,
अनुस्मरन्निव वित्पूतम्, अनिमेषेण निदवलस्तम्भपक्ष्मणान्तर्बाणपूराद्रेण कर्णान्त-
पुम्बिना विकसितेनेवामुकुलिततारकेण चक्षुषा मत्त इवाविष्ट इव विमुक्त इव पिबन्नि-
वाकचन्निवातविदग्धिन्निव च सुचिरमालोत्रपाजवीर्य । (कादम्बरी-उत्तरभाग पृ०
६१०-११)

२. अपभ्रंश में ऐसे कई कोलते पड़ी पाये जाते हैं, जो कथा के कुछ अंश के वक्ता के रूप में सामने आते हैं। मुनि कनकामर के करकण्डचरित (कर-कण्ड चरित) में तो एक तोना ठीक बाण के वैशम्पादन की ही तरह दिखाई देता है। वैशम्पादन की तरह ही अविषों के आश्रम में भी रहा है तथा उसने शास्त्रों का अध्ययन किया है। बाण के शुक की भाँति वह भी राजसभा में आकर चरण उठा कर राजा को आशीर्वाद देता है।

(दे० कनकामर—करकण्डचरित परिच्छेद आठ पृ० ७४)

कादम्बरी तथा चन्द्रापीड का प्रणय, जो कथा का वास्तविक केन्द्र है, कादम्बरी कथा में बहुत बाद उपन्यस्त किया जाता है, तथा इसके पहले कि उनका प्रणय सफल हो, चन्द्रापीड को उज्जयिनी छोड़ आना पड़ता है। ताम्बूलकरक-वाहिनी पत्रलेखा चन्द्रापीड के पास आकर कादम्बरी का सन्देश देती है और यही बाण का पूर्वभाग समाप्त हो जाता है। उत्तरभाग में चन्द्रापीड कादम्बरी से मिलने रवाना होता है, वह महाश्वेता के पास पहुँचता है। महाश्वेता से उसे अपने मित्र वंशम्पायन की विपत्ति का पता चलता है। वंशम्पायन महाश्वेता को देखकर मोहित हो जाता है तथा एकान्त में प्रणय का प्रस्ताव रखता है। तपस्विनी महाश्वेता उसे शाप दे देती है और वह तोता बन जाता है। इस मित्र की विपत्ति को सुनकर चन्द्रापीड भी देहत्याग कर देता है। कादम्बरी आकर विलाप करती है। चन्द्रापीड का शरीर मृत्यु के बाद भी निजिकार बना रहता है। तारापीड और देवी विलासवती पुनः की मृत्यु का समाचार पाकर अत्यधिक उद्विग्न होते हैं। जाबालि की कथा यही समाप्त हो जाती है। बाद में शुक (पुण्डरीक) को बुढ़ता हुआ उसका मित्र कपिञ्जल जाबालि के आश्रम में आता है, तथा अपने मित्र को इस दशा में देखकर बड़ा दुःखी होता है। एक दिन शुक जाबालि के आश्रम से उठ निकलता है और किसी घाण्डाल के द्वारा पकड़ा जाता है, वह उसे अपनी पुत्री को दे देता है। यह घाण्डाल कन्या ही उसे शूद्रक के पास लेकर आती है। शुक स्वयं इसके बाद का वृत्तान्त नहीं जानता तथा वह उसे यहाँ क्यों लाई है, इसे भी नहीं जानता। तब घाण्डाल कन्या अपना वास्तविक परिचय देते हुए बताती है कि वह पुण्डरीक की माता लक्ष्मी है, तथा पुण्डरीक ही उस जन्म का वंशम्पायन तथा इस जन्म का शुक है। शूद्रक स्वयं पिछले जन्म में चन्द्रापीड था और उसके पूर्व स्वयं भगवान् चन्द्रमा जिसे मदनगुलादग्ध पुण्डरीक ने शाप दे दिया था। इतना कहकर लक्ष्मी अन्तर्धान हो जाती है। लक्ष्मी के जाने पर शूद्रक और शुक भी अपना यह शरीर छोड़ देते हैं। चन्द्रापीड का शव पुनर्जीवित हो जाता है, आकाश से पुण्डरीक उतरता हुआ दिखाई देता है। महाश्वेता तथा पुण्डरीक और कादम्बरी तथा चन्द्रापीड का मिलन होता है, और वे कभी चन्द्रलोक में तथा कभी मत्स्यलोक में विहार करते विविध सुखों का उपभोग करते हैं।^१

बाण को अपनी कथा की कल्पना बृहत्कथा के राजा सुमन्त् (या सुमानस) की कहानी से मिली होगी, तथा उसी की भाँति क्षाप और पुनर्जन्म की कथानक रुढ़ियों का प्रयोग कादम्बरी में किया गया है । किन्तु बृहत्कथा की कथा को ज्यों का त्यों नहीं लिया गया है तथा दोनों कथाओं का उपसंहार भिन्न-भिन्न प्रकार का है । कथा के अन्दर दूसरी कथा की योजना सम्भवतः बृहत्कथा की ही पद्धति है । इसी पद्धति का प्रयोग पञ्चतन्त्र की नीतिकथाओं में भी मिलता है । कथासत्सङ्गाद में भी इस कथा-शृंखला की शैली पाई जाती है, जहाँ क के द्वारा ख की कथा, ख के द्वारा ग की कथा तथा ग के द्वारा घ की कथा सुनाई जाती है और एक कथा दूसरी कथा में इतनी घुल-मिल जाती है कि पाठक कभी-कभी तो घास कहानों को बिलकुल भूल जाता है । पञ्चतन्त्र में इसी पद्धति में थोड़ा हेर-फेर पाया जाता है, जहाँ कहानियों के पात्र स्वयं कथा या अन्तर्गत कथा कहते हैं । दशकुमारचरित में दण्डी ने कहानों कहने की शैली में एक और नई योजना की है । यहाँ प्रत्येक राजकुमार अपने द्वारा अनुभूत घटनाओं का वर्णन उत्तम पुरुष की शैली में करता है । वेतालपञ्चविंशति में अनेक कहानियों को एक ही प्रतिपाद्य से सम्बद्ध कर दिया गया है । लोक-कथाओं में कई कहानियों में उत्तम पुरुष वाली शैली का प्रयोग करना इसलिए भी आवश्यक हो जाता है कि अन्य पात्र उसे उस वैयक्तिक अनुभव के रंग में नहीं रंग सकता । कादम्बरी में ही शुक तथा महाश्वेता की कहानियाँ उत्तम पुरुष की प्रणाली में कही गई हैं । जाबालि की कहानी में अन्य पुरुष की शैली का प्रयोग मिलता है, पर जाबालि का त्रिकालदर्शी अलौकिक चरित्र, जो अपनी दिव्यदृष्टि से समस्त घटनाओं से परिचित है, तथा प्रत्येक घटना को करतलामलकवद् वर्णित कर सकता है, उनमें वैयक्तिक अनुभव की सरलता का संचार कर देता है ।

बाण की कादम्बरी कथा में लोककथा की कई रुढ़ियों का प्रयोग पाया जाता है; मनुष्य की तरह धौलता हुआ सर्वशास्त्र-विस्तारद शुक, त्रिकालदर्शी महात्मा जाबालि, मर्त्यलोक से दूर हिमालय के स्वर्गीय वातावरण में रहने वाले किन्नर, गन्धर्व और अप्सरारें, क्षाप के कारण आकृतिपरिवर्तन, पुनर्जन्म

पुण्डरीकेण सः, पुण्डरीकोऽपि चन्द्रमसा सः, परस्परविद्योमेन सर्व एव सर्वकालं सुखान्-
नुभवन्तः परौ कोटिमानन्दस्याप्यगच्छन् ॥ (कादम्बरी उत्तरभाग १० ७११)

की धारणा, तथा पूर्वजन्म के जातिस्मरण से सम्बद्ध कई 'लोककथा रुठियों' (फोक-टेल मोटिफ) की बाण ने विनियोजना की है। बाण के पात्र मर्त्यलोक में चलते-फिरते दण्डी के यथार्थवादी पात्र नहीं हैं, बल्कि चन्द्रलोक, गन्धर्व-लोक तथा मर्त्यलोक में निर्वाद्य गति से संचार करने वाले आदर्शपात्र हैं। कादम्बरी की कथा भी शाकुन्तल की भाँति 'पृथ्वी तथा स्वर्ग का सम्मिश्रण' कही जा सकती है। बाण की कथा तथा पात्रों के चरित्र-चित्रण की अपेक्षा अधिक दिलचस्पी कथा कहने के ढङ्ग में है, पर इसका अर्थ नहीं कि बाण के चरित्र सर्वथा जीवनशून्य हैं। कादम्बरी के चरित्र भले ही आदर्शवादी बाण के हाथ की कठपुतली हैं, पर बाण ने उनका संचालन इतनी कुशलता से किया है कि उनमें चेतना सञ्क्रान्त हो गई है। शुकनास का दुर्दिमान तथा स्वामिभक्त चरित्र, वंशम्पादन की सच्ची मित्रता और महाश्वेता के आदर्श प्रणयी चरित्र की रेखाओं को बाण की तुलिका ने स्पष्टतः अङ्कित किया है। पर बाण का मन तो नायक-नायिका की प्रणय-दशाओं, प्रकृति के विविध चित्रों और काम्य-मम वातावरण की सृष्टि करने में विशेष रमता है।

कादम्बरी में बाण की कथा का खास आधार पुनर्जन्म की मान्यता है तथा इस कहानी में दोनों नायकों (चन्द्रमा और पुण्डरीक) को तीन-तीन जन्म का भोग भोगना पड़ता है। नायिकाएँ (महाश्वेता और कादम्बरी) अपने इसी जन्म में रहती हैं, उन्हें अनेक जन्मों का भोग नहीं भोगना पड़ता। इसके साथ ही कवि बाण ने जन्म-जन्मान्तर संगत प्रेम-भावना का संकेत किया है। इस दृष्टि से बाण का प्रेमसम्बन्धी दृष्टिकोण ठीक वही है, जिसे कालिदास ने अपने शाकुन्तल में 'जन्मान्तरसौहृद भाव' के रूप में माना है।^१ बाणतनय ने भी कादम्बरी के उत्तरभाग में महाश्वेता के सौन्दर्य के प्रति वंशम्पादन में आकर्षण में इस मान्यता का संकेत किया है, जिसका एक अंश हम बाणतनय की शाली के सम्बन्ध में पादटिप्पणी में उद्धृत कर चुके हैं। पुनर्जन्म में विश्वास न करनेवालों को बाण की कादम्बरी की कथा गपोटा दिखाई पड़े,

१. रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च विशम्य शब्दान्,

पयुःस्मृकोभवति यस्मिन्नितीति जन्तुः।

तच्चेदसा स्मरति नूनमनोऽपहृष्टं

भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि ॥ (शाकुन्तल, पंचम अङ्क)

भारतीय संस्कृति में पला ध्यति इस प्रकार की कहानियों में रस लेता है। मानव जीवन के कोमल प्रणय-चित्र का जो सरस वातावरण कादम्बरी में मिलता है, वह निःसन्देह बाण के सफल कलाकृतित्व का परिचायक है। प्रेम के रोमानी वातावरण के अतिरिक्त, मृत्यु के करुण तथा हृदय द्रावक दृश्य और प्रिय की मृत्यु के बाद भी उससे पुनर्मिलन की आशा, उन चित्रों को और अधिक गम्भीर बना देते हैं। महाश्वेता पुण्डरीक के पुनर्मिलन की आशा में अञ्जोद सरोवर के पास सपत्न्या करती है और कादम्बरी चन्द्रापीड की मृत्यु के बाद भी उसके पुनर्मिलन की आशा को पाकर आत्महत्या नहीं करती। इतना ही नहीं, बाण ने तो चन्द्रमार तथा पुण्डरीक जैसे दिव्य पात्रों को भी पुनर्जन्म की धारणा के कारण मर्त्यलोक में लाकर क्रमशः चन्द्रापीड और शुद्धता तथा वैशम्पायन और शुक की योगि में चित्रित किया है।

बाण की काव्य-प्रतिभा

बाण का प्रणय चित्रण अत्यधिक उदात्त तथा रमणीय है। कादम्बरी और चन्द्रापीड के प्रथम मिलन के वर्णन में—राजकुमार को देखने के बाद कादम्बरी की उत्कण्ठापूर्ण भावनाओं तथा सार्वत्रिक भावों के वर्णन में—बाण ने कादम्बरी के अन्तस् में स्थित भावों को बाणी देने का सफल प्रयत्न किया है और इस चित्र में हमें प्रथम रागोद्वोघ से युक्त युवक चन्द्रापीड और अभिनवयौवना कुमारी कादम्बरी के हृदयों की रङ्गीन धूपसाही झाँकी देखने को मिलती है :—

‘अप तस्याः कुसुमायुष एव स्वेदमज्जनयत्, ससंभ्रमोत्थानधमो ध्वपदे-
शोऽभवत्। उदकम्प एव गतिं करोष, नूपुरवाहकं दृहंसमण्डलमप्यशो लेभे।
निःश्वासप्रवृत्तिरेवांगुलं चलं चकार चामरानिलो निमित्ततां ययौ। अन्तः-
प्रविष्टचन्द्रापीडरसशोभेनैव निपपात हृदये हस्तः, स एव करः स्तनावरणध्याजो
यभूय। आनन्द एवाभ्युन्नमपातयत्, चलितकर्णावतंसकुसुमरजो ध्याजमासीत्।
लज्जेव यवतुं न ददौ, मुखकमलपरिमलायतातिवृद्धं द्वारतामगात्। मदनशरप्रपम-
प्रहारयेदनैव सोत्कारमकरोत्, कुसुमप्रकरकेतकीकण्टकक्षतिः साधारणतामवाप।
वेपथुरेव करतलमकम्पयत्, निवेदनोद्यतप्रतोहारनिवारण कपटमभूत्। तदा च
कादम्बरीं विगतो मन्मथस्यापि मन्मथ इवामूढं द्वितीयः, तथा एह यो विवेक
चन्द्रापीडहृदयम्। तथा हि, असावपि तस्या रत्नाभरणद्युतिर्वापि तिरोधानममंस्त,

हृदयप्रवेशमपि परिग्रहमणयत्, भूषणरत्नमपि संभाषणममन्यत्, सर्वेन्द्रियाहरण-
मपि प्रसादमन्विनयत्, देहप्रमासंपर्कमपि सुरतमभाषमसुखमकल्पयत् ।^१

'चन्द्रापीड के सौन्दर्य को देखने पर कादम्बरी का हृदय कामदेव के बाण से विद्ध हो गया और उसके शरीर पर तत्तत् सात्त्विक भाव परिलक्षित होने लगे । लोभो को इन सात्त्विक भावों को देखकर कहीं चन्द्रापीड के प्रति कादम्बरी के आकर्षण का पता न लग जाय, इसलिए मुग्ध कादम्बरी की लज्जासुलभ स्थिति को छिपाकर कई उपकरणों ने उसकी सहायता की । देखने को तो ऐसा माझूम होता था कि कादम्बरी जैसी कोमलांगिनी को कुमार चन्द्रापीड का आदर करने में एकदम खड़े होने के धम के कारण पसीना हो आया है, पर पसीने (स्वेद) का सञ्चा कारण कामदेव ही था, जिसने पुष्प के बाण से कादम्बरी का हृदय विद्ध कर स्वेद को उत्पन्न कर दिया था । चन्द्रापीड को देखकर रतिभाव के कारण कादम्बरी की जाँघें काँपने लग गई थी, उसकी चाल रुक-सी गई थी, पर कादम्बरी के मणिनूपुरों के झणत्कार को सुनकर पास आये हुए हसों ने उसकी गति रोक ली थी, ऐसा समझ लिया गया । उसके स्वास के तेज चलने के कारण उपरिवस्त्र चञ्चल हो उठा, पर देखने वाली को असलियत का पता न लग सका, उन्होंने तो यह समझा कि चामर के द्वारा मन्दाग्निलिप्त पवन से अशुक चञ्चल हो रहा है । उसका हाथ एक दम वक्षःस्थल (हृदय) पर आ गिरा, मानो वह अपने हृदय में प्रविष्ट चन्द्रापीड का स्पर्श करने के लोभ के कारण उछर बढ रहा हो, वही हाथ पुष्प के प्रथम दर्शन से सज्जित कादम्बरी के स्तनों की डँकने का बहाना बन गया । चन्द्रापीड के दर्शन से उत्पन्न आनन्द के कारण कादम्बरी के आँखों से आँसु द्रुतक पड़े और इनका कारण कान में अवलसित कुसुम का पराग बन गया । लज्जा के कारण उसके मुँह से कुछ भी शब्द न निकला, पर पतिनी कादम्बरी की मुखसुगन्ध के लोभ से मुँह के पास मँडराते धीरों ने ही उसे नहीं बोलने दिया, ऐसा मान लिया गया । कामदेव के बाण की पहली चोट को खाकर उसने सीत्कार किया, पर फूलों के समूह में पड़ी केतकी के काँटे के गडने से वह सीत्कार कर रही है, ऐसी साधारण धारणा बन गई । कम्प के कारण उसकी हथेली काँपने लगी, पर इस कम्प का बहाना किसी बात को निवेदित करने के

लिए उद्यत पास में खड़े प्रतिहारी का निवारण करना बन गया । जब चन्द्रा-
पीडविषयक कामदेव कादम्बरी के हृदय में प्रविष्ट हुआ ठीक उसी समय वंसा
ही कामदेव चन्द्रापीड के हृदय में भी प्रविष्ट हुआ तथा कादम्बरी को देखकर
वह भी आकृष्ट हो गया । चन्द्रापीड ने कादम्बरी के आभूषणरत्नों की प्रभा
को ही छिपकर देखने का तिरोधान समझा, उसके हृदय में प्रवेश करने को
ही आवासस्थान गिना, कादम्बरी के भूषण की आवाज को ही सभाषण माना,
समस्त इन्द्रियो के आकर्षण को ही प्रसन्नता समझा और उसकी देहकांति को
संपर्क को ही पाकर सुरतसमागमसुख की कल्पना की ।^१

इस उद्धरण में बाण ने एक साथ युवक नायक-नायिका ने परस्पर प्रथम-
दर्शन में उत्पन्न रागोद्बोध की स्थिति चित्रित की है । अनग-कला से सर्वप्रथम
परिचित मुग्धा नायिका की सलज्ज, सत्पृह भावना का जिस अपह्नुतिमय
अलंकृत शैली में वर्णन किया गया है, वह बाण की पनी पर्यवेक्षण शक्ति की
परिचायक है । इसी प्रकार अन्तिम वाक्य में वर्णित चन्द्रापीड की उत्सुकता
तथा कादम्बरी के दर्शन से उत्पन्न आनन्दावस्था का वर्णन अलंकृत होते हुए
भी हृदय को उद्घाटित करता है । यद्यपि इन पंक्तियों में बाण ने अर्थालंकार
की सहायता से भावों की व्यञ्जना कराई है पर अर्थालंकार की विनियोजना
यहाँ कोरे अलंकारवैचित्र्य के लिए नहीं की गई है । वह भावपक्ष की उपस्कारक
बनकर आती है । मुग्धा कादम्बरी की कुमारी-सुलभ लज्जा के कारण रागा-
विष्ट स्थिति को छिपाने के लिए बाण ने जिस अपह्नुति प्रणाली का प्रयोग
किया है, वह कितनी कलापूर्ण है । नायक-नायिका के परस्पर प्रथम दर्शन का
दूसरा चित्र हमें महाश्वेता और पुण्डरीक के प्रथम दर्शन में मिलता है ।
महाश्वेता को पुण्डरीक के दर्शन के बाद ऐसा प्रतीत होता है, 'जैसे उसकी सारी
इन्द्रियाँ उसे पुण्डरीक के पास फँक रही हों, जैसे उसका हृदय धीरे धीरे उस
उसके सामने ले जा रहा हो, कामदेव पीछे से आगे दकेल रहा हो और
महाश्वेता बड़ी छठिनता से अपने आपको रोक पाती हो ।'^२

विप्रलम्भ शृङ्गार का कलण मार्मिक पक्ष हमें महाश्वेताविलाप^३ तथा

१. उत्क्षिप्य नीयमानेऽतस्तमीषमिन्द्रियैः, पुरस्तादाकृष्यमाणेन हृदयेन, पृष्ठतः प्रेय-
माणेन पुष्पधन्वना कथमपि मुक्तप्रयत्नमात्मानमधारयम् ।

कादम्बरी के विरहवर्णन^१ में उपलब्ध होता है। जरद्विद्विधार्मिक के वर्णन^२ में हास्य का पुट भी पाया जाता है। स्त्रियों के सौन्दर्यवर्णन में बाण की तुलिका पट्ट है, चाण्डालकन्या, शूद्रक की स्नानक्रिया के समय में उपस्थित वारविलासिनियों, महारानी विलासवती, ताबूलकरंकवहिनी पत्रसेवा, तपःपूत महारवेता और गन्धर्वराजपुत्री कादम्बरी के रूपवर्णन में बाण की भावना और कल्पना राजोचित उदात्त गति से आगे बढ़ती है, शब्द संपत्ति, मल्लहार तति, स्वभावोक्ति और रस की सटालियन अपने आप सेवा में उपस्थित हो जाती है। काली-कलूटी चाण्डालकन्या का वर्णन जिस ढंग से किया गया है, वह सहृदय पाठक को चमकृत कर देता है और उसे सन्देह होता है कि यदि बाण की काल्पनिक चाण्डालकन्या सामने मूर्त-रूप में आकर खड़ी हो जाय, तो क्या वह 'मूर्च्छा के समान मनोहारिणी' (मूर्च्छामिव मनोहारिणी) हो सकेगी ? बाण को दुख तो इस बात का है कि 'वह चित्रगत सुन्दरी की भाँति (चाण्डालकन्या होने के कारण) केवल दर्शन का ही विषय रह गई है, स्पर्श आलिङ्गनादि का नहीं, (आलेख्यगतामिव दर्शनमात्रफलाम्) ।' बाण की उसके पतित जाति में जन्म लेने का ठीक उसी तरह खेद है जिस तरह भगवान् अग्नि को और भगवान् अग्नि तो आभरणप्रभा के व्यञ्ज से उसका जातिसंशोधन करने तक को संवार है, क्योंकि वे सौन्दर्य के पक्षपाती हैं और बाण की तरह वे भी प्रजापति को चुनौती दे रहे हैं (आविजरेणोपसर्पिणा नूपुरमणीनां प्रभाजालेन रञ्जितगरीरया पावरेनेव भगवता रूप एव पक्षपातिना प्रजापतिप्रभाणाकुर्वता जातिसंशोधनार्थमालिगितदेहाम्) और सौन्दर्य के पक्षपाती बाण ने नीचकुलोत्पन्न चाण्डालकन्या की उपमा भवानी, लक्ष्मी तथा कात्यायनी से देने में कोई हिचकिचाहट नहीं दिखाई है।^३ काली चाण्डालपुत्री को भी बाण ने इस सलीके से सजा कर सामने रखा है कि वह सचारिणी 'इन्द्रनीलमणिपुत्रिका' (चलती-फिरती नीलम की बनी पुतली) दिखाई पड़ती है, उसके जघनस्थल पर रोमावलि के द्वारा वेष्टित करघनी सुशोभित है, जो मानो बलङ्गरूपी हाथी के शिर पर पहनाई हुई नक्षत्रमाला (२० बड़े-बड़े मोतियों की माला) हो, वह शरद

१. कादम्बरी (पृ० ४४१-४४४)

२. कादम्बरी (पृ० ४६०-४६३)

३. 'रञ्जितकिरान्वेषामिव भवानीम्, 'प्रयास्यामलिनामिव शिषम्, . . . 'महिषासुररुधिररक्तचरणमिव कात्यायनीम् ।

श्रुतु की तरह कमल के (समान) विकसित नेत्रों वाली है; वर्षा की तरह घने वाली वाली (बादलरूपी बालों वाली) है, मलयपर्वत की तटी की तरह चन्दनपल्लव के अवतस से युक्त है और नक्षत्रमाला की तरह चित्रविविध कर्णभूषणों से विभूषित है (चित्रा, श्रवण आदि नक्षत्रों से युक्त है) ।^१

महाश्वेता की तप पूत मूर्ति का चित्रण करते समय तो बाण ने ऐसा समझा है कि जैसे वेदत्रयी स्वयं ही कलियुग के धर्मलोप से दुखी होकर वन-वासिनी बन गई हो (प्रथमिव कलियुगकलस्यधर्मशोकश्रुतीतवनवासिनी), जैसे मुनियों की ध्यानसम्पत्ति स्वयं मूर्तरूप में सामने आ खड़ी हो (देहवतीमिव मुनिजनध्यानसम्पदाम्), जैसे वह धर्म के हृदय से निकल कर आई हो (धर्महृदयादिव विनिर्गताम्) । काली चाण्डालकन्या से ठीक उलटे रूप-रंग वाली गौरवर्ण यथानाम्नी 'महाश्वेता' की गौर आकृति को उपस्थित करने में बाण ने एक से एक उत्कृष्ट कल्पना उपस्थित की है, जैसे उसे शख से क्रुद्ध दिया गया हो, जैसे वह मोतियों से निकाली गई हो, या फिर उसके अङ्ग-प्रत्यङ्ग मृगाल के द्वारा बनाये गये हों, अथवा चन्द्रमा की किरणों के कृप से उसे साफ किया गया हो, चाँदी के धोल से मार्जन किया गया हो और जब सारी कल्पनायें समाप्त हो जाती हैं पर बाण की भावना पूरी तरह स्फुट नहीं हो पाती, तो वह उसे धवलमा की परमावधि—अन्तिम सीमा (ईप्सता)—घोषित कर देता है ।^२ महाश्वेता का वर्णन सहृदय पाठक के हृदय को चन्द्रापीड के मस्तक की तरह उस दिव्य तपस्विनी के आदर में झुका देता है, पर कादम्बरी का रूपवर्णन तो सहृदय की सग भर के लिए चन्द्रापीड की ही तरह अच्छा बना देता है ।^३ कादम्बरी के नखशिख वर्णन में बाण ने सारी कल्पनाओं की गठरी खोल दी है, सारी रस-भंगरी को उस अनिन्द्य सुन्दरी गन्धर्वकुमारी के

१. '.....अनङ्गवारणशिरोनक्षत्रमालाप्रमानेन रोमरात्रिस्तालप्यान्केन रसनाशब्दा परिप्लवणपताम्, ... -शरदमिव विकसितपुण्डरीकलोचनाम्, प्राश्रुपमिव धनकेशजालाम्, मलयमेखलामिव चन्दनपल्लवावर्तसाम्, नक्षत्रमालामिव चित्रश्रवणाभरणभूषिताम् ।

२. '.....शङ्खादिवोल्कीर्णा, मुक्ताफलादिवाक्पुष्पाम्, मृणाक्षैरिव विरचितावधवाम्,इन्दुरकूर्चकैरिवश्लाणिनाम् -- -रजतद्रवेणैव निर्मृष्टां -श्वत्थामिव पवलिम्नः ... ' ' ' ' (कादम्बरी पृ० २८०)

३. '... कादम्बरीदर्शनविह्वलोऽचल इव तत्क्षणमराजत चन्द्रापीडः । (पृ० ३१५)

अभिषेक के लिए उड़ेल दिया है। कादम्बरी की वयसंधिगत दशा के लिए बाण ने यह कल्पना की है जैसे यौवन के लक्षण प्रेम से युक्त होकर उसके समस्त व्यंगों में जाकर प्रविष्ट हो गये हों, वह बालभाव को उसी तरह छोड़ रही हो जैसे अवृत्त पुण्य (स्वतः प्राप्त पुण्य) को छोड़ रही हो और यौवन कामदेव के आवेश के वशीभूत होकर कादम्बरी के माता-पित्रादि के (अनुमति) न देने पर भी उसका उपभोग करने के लिए उसे पकड़ रहा हो।^१

स्त्रियों के नखाशिख के व्योरेवार वर्णन की तरह पुरुषों की आकृति के वर्णन में भी बाण इस हैं। शूद्रक और चन्द्रापीड जैसे राजाओं की पुरुषोचित आकृति का वर्णन ही नहीं, जाबालि और जाबालिपुत्र हारीत तथा पुण्डरीक और कपिञ्जल के सपस्विज्जोषित वर्णन में भी बाण ने गहरी मूम का परिचय दिया है, और शबरसेनापति मातंग की मीषम आकृति तथा जरद्विड्यामिक के भय, जुगुप्सा और हास्य के मिश्रित भाव को उत्पन्न करनेवाले विचित्र रूप का वर्णन करने में भी बाण की लेखनी कम सफल नहीं है। इन वर्णनों को देखने से पता चलेगा कि बाण के कलाकार ने इनमें तीन शैलियों का प्रयोग किया है; पहले तो वह 'जाति' (स्वभावोक्ति) का आश्रय लेकर कर्म्म व्यक्ति के रूप की सारी रेखाएँ स्पष्ट खींच देता है, फिर उपमा या उत्प्रेक्षा के द्वारा उन रेखाओं में रंग भरता है, वे उपमाएँ या उत्प्रेक्षाएँ एक ओर उस पात्र के प्रति बाण की भावना को व्यक्त करती हैं, दूसरी ओर पात्र के स्वभाव का भी मनोवैज्ञानिक परिचय देती हैं। जब शूद्रक के लिए बाण 'हर इव जितमन्मथः' कहता है, तो इसके द्वारा वह यह भी व्यञ्जना कराना चाहता है कि शूद्रक के हृदय के किसी प्राक्तन सत्कार के कारण स्त्री के प्रति आकर्षण नहीं उत्पन्न होता था।^२ उपमा के प्रयोग में वह कभी-कभी ऐसे श्लिष्ट साधारण घर्म चुनता है, जो बाहर से शब्दसाध्य को लेकर चलती जाय्दी कीड़ा जान पड़ते हैं, पर ध्यान से देखने पर अन्तः साम्य की भी व्यञ्जना कराते हैं। रेखाओं में रङ्ग भर देने के बाद वह कोरी घटक-मटक, बाहरी नवकाशी को पसन्द करने

१. . . . लक्ष्मणैरपि मन्मथाबैतपरवसेनैव शृङ्गमाण्यो यौवनेन

(कादम्बरी ५० ३८७)

२. मिलाये—

तस्य . . . च श्रुतमनुस्वोपरिदेह रवानीयः, मत्स्यवि रूपविलासोरहमित्तिप्रतिप्रने
काव्यवति . . . हृदयहारिणी पात्रोपवने (५० ३१३)

बालों के लिए चित्र पर कहीं-कहीं शाब्दीक्रीडा का सुनहरी पातडर भी चिपका देता है और बाण के इन वर्णनों में यह सुनहरी पातडर वर्णनों के अन्तिम अंश में दिखाई पड़ता है। सहृदय पाठक कभी-कभी इस सुनहरी चमक से ऊब भी जाता है, जो वर्णन के अन्त तक पहुँचते-पहुँचते वर्ण्य विषय रेखाओं, रङ्गों और भावमंगिमाओं की रमणीयता को छिपा देती है। काश, बाण के इन वर्णनों में ये विकलियाँ न होनी। पूरा वर्णन कर चुकने पर वह श्लेष, विरोधाभास या परिसंख्या के चक्कर में जा फँसता है, तो सहृदय पाठक का माया कुछ टनक पड़ता है। पर फिर विचार आता है, बाण को पुराने पण्डितों के शब्द-क्रीडा-कुतूहल को भी तृप्त करना था। शूद्रक का पूरा वर्णन कर चुकने के बाद बाण परिसंख्या की शाब्दी क्रीडा का आश्रय लेते हैं। शूद्रक के राज्यो में केवल चित्रों में रङ्गों का मिश्रण (वर्णसंकर) था, क्योंकि उसके राज्य में धर्मविद्वद् विवाह से उत्पन्न वर्णसंकर सत्तानें उत्पन्न नहीं होती थीं, छत्रों में ही कनकदण्ड (सोने के डडियाँ) पाया जाता था, क्योंकि अपराध के न करने के कारण किसी को सुवर्णदण्ड नहीं देना पड़ता था, कोई व्यक्ति दुष्ट प्रकृति का न था, वक्ता (भङ्ग) केवल अन्न-पुर की रमणियों के केशकलाप में ही पाई जाती थी, और कोई व्यक्ति बाबाल नहीं था, बाबालता (मुखरता) केवल नूपुरों के झणत्कार के रूप में ही सुनाई देती थी।

‘पस्मिन् रात्रि नित्यमिति पालयति महीं चित्रकर्मसु वर्णसंकरा,
छत्रेषु कनकदण्डाः प्रमानामासन् । यस्य च अन्तःपुरिकाकुण्ठलेषु भंग
नूपुरेषु भुव्वरता — अभूत् ।’

हारीत तथा जाबालि के वर्णन में भी बाण ने वर्णन के अन्तिम भाग में विरोधाभास वाली शाब्दी क्रीडा उपस्थित की है, उन्हें हारीत ‘सोया हुआ भी जगा दिखाई देता है (सुप्तोऽपि प्रबुधः) ; वास्तव में वह सुन्दर जटाओं (प्ता) वाला और ज्ञानशील है ।’ इसी तरह जाबालि के आश्रय के वर्णन में भी बाण ने परिसंख्या का प्रयोग किया है, जहाँ मलिनता केवल यज्ञधूम्रों की थी, चरित्र की नहीं; मेखलाबन्ध केवल यज्ञोपवीतादि वस्तुओं में होता था, कोई खण्डिता कृतापराध नायक को करघनी से नहीं बाँधती थी; स्तनस्पर्श केवल होमधेनुओं का होता था, कामिनियों का नहीं; जहाँ पक्षियों का कोई भी बध नहीं करता

या, केवल महाभारत की कथा में शकुनि का वध होता था; कोई भी व्यक्ति वायु प्रकोप के रोग से पीड़ित न था, केवल पुराणों में वायुपुराण सुना जाता था, कोई भी ब्राह्मण (द्विज) अपने कर्तव्य से पछित नहीं होता था, केवल वृद्धावस्था के कारण दाँतों का पतन (द्विजपतन) होता था, और उस तपोवन में कोई भी व्यक्ति गीत, नृत्य या भोगविलास का शौकीन न था, संगीत का व्यसन केवल हिरणो को था, नाचने का मोरो को और भोग (संपंसरीर) केवल सर्पों के पास था ।^१

पर सुश्रुत की तरह बाण इन कलावाजिधियों में सदा नहीं फँसते और पहले वे वर्ण्य विषय को पूरी ईमानदारी से वर्णित कर देते हैं, तब श्लेष की कटिल पगडंडी का आश्रय लेते हैं बिन्द्याटवी या अञ्जोदसरोवर के वर्णन में भी कवि पहले वहाँ की भीषणता या रमणीयता को पूरा व्योरे-वार उपस्थित करा देता है—मले ही अर्णालङ्कारों के द्वारा ही; और उसके बाद बिन्द्याटवी के वर्णन में 'क्षूरसस्त्राणि मुनिजनसेविता, पुष्पवत्पि पवित्रा' जैसे विरोधाभास के प्रयोगों को उपस्थित करता है । प्रकृति के असङ्गत वर्णनों में बाण की बहना एक से एक रमणीय परिवेश का सहारा लेकर आती है । सूर्योदय, सूर्यास्त, चन्द्रोदय आदि के प्रकृतिक वर्णन कल्पना के रङ्गों में निखर उठे हैं । सायङ्काल का यह वर्णन बाण के अजोड प्रकृति-वर्णनों में से एक है ।

‘शवापि विहृत्य दिवसावसाने लोहिततारका तपोवनधेनुरिव रुपिलापरि-
वर्तमाना सन्ध्याः तपोधनेरदृश्यत । अर्धिरप्रोक्षिते सवितरि शोकविधुरा कमल-
मुकुलकमण्डलुधारिणी हसपतिदुकूलपरिधाना भृगुलघवलपक्षोपकीर्तिनी मधुकर-
मण्डलासवलपमुद्गहन्ती कम्पितानी दिनपतिसमागमप्रसन्निवाचरत् । अपरसाग-
शम्भति पतिते दिवसकरे वेयोऽस्थितमम्भ लीकरमिव तारागणमन्त्रमघारयत् ।
अधिराण्ड सिद्धबन्धकाविलसितसन्ध्याघनं द्रुमुमङ्गलमिव तारकितं विपश्चरानत ।

१. यत्र च मलिनतर इविधूमेयु न चरिनेषु मेतल्लवन्धो वदेषु नेर्थाक्कन्देषु, रत्न-
रत्नो रोमधेनुषु न कामिनीषु । यत्र च महाभारते शकुनिवधः, पुराणे वायुप्रलपितम्,
वधपरिणामेन द्विजपतनम् । एणकानां गीताभवणम्यसनम् ; शिसिण्दिनां नृत्यपशुपातः,
मुञ्जज्जनानां भोगः । (पृ० ८९—९०)

सणेन धोनुलेन भुनिजनेनोर्ध्वविप्रकोर्णः प्रणामांजलिस्तलिलैः स्वात्ममान इवागल-
क्षितः सन्पारायः ।^१

‘तपोवनवासियो ने देखा कि दिनभर कहीं घूम-घामकर लाल तारों वाली रक्षितम सन्ध्या, लाल पुतलियो वाली कमला तपोवनघेनु की तरह लौट आई है। कमलिनी अभी हाल में विदेश गये हुए सूर्य (नायक) के विपोग से दुःखी होकर कमल की बन्द कली के कमण्डलू को धारण करती हुई, हसों के घोंट वस्त्र को पहने, मृणाल श्वेत यज्ञोपवीत से सुशोभित होकर, धीरों के वशाक्ष का बलय पहनकर मानो सूर्य के पुनर्मिलन के लिए तपस्या कर रही थी। सूर्य के तेजी से पश्चिम-समुद्र में गिरने पर उछली हुई पानी की बूंदों की तरह आकाश में तारागण को धारण किया। जोड़ी सी देर में सारे आकाश में सारे छिटक पड़े मानो सिद्धकन्याओं के द्वारा सन्ध्या पूजा के लिए प्रस्तुत पुष्प विशेर दिये गये हो और क्षण भर में ही सारी सायंकालीन लालिया इसी तरह क्षुप्त हो गई, मानों सूर्यास्त के समय दिये हुए मुनिश्यों के अर्घ्यदान के जल से उठे धो दिया गया हो।’

बाण के इस वर्णन में कोरा उपमा, समाशोक्ति और उत्प्रेक्षा का चमत्कार नहीं है, बल्कि यहाँ सन्ध्या का विस्तृत वर्णन उन्मत्त किया गया है। सूर्य के समुद्र में गिरने पर ऊपर उछले हुए धोतों के द्वारा बाण ने सायंकाल के समय छूट-पुट दिखाई देते तारों का सञ्छेद दिया है, और बाद में सिद्धागनाओं के द्वारा विलित गुप्पाञ्जलि की कल्पना से समस्त आकाश में तारों के छिटक पड़ने का। इसके बाद जाकर सन्ध्या की ललाई समाप्त होती है। दूसरी विशेषता इस वर्णन में अप्रस्तुतों के चयन की है। कवि ने जावालिक के आश्रम में सन्ध्या का वर्णन करते समय आश्रम के जीवन से ही अप्रस्तुतों को चुना है। सन्ध्या के लिए तपोवन घेनु की उपमा कालिदास की कल्पना की याद दिला देती है।^२ और कमलिनी को विपुक्त नायिका बनाकर नायक के समागम

१. कादम्बरी (पृ० १०५)

२. मित्राक्षरे—

संचारमृतानि दिवन्तराणि कृत्वा दिनान्ते निलयाय गन्तुम् ।

प्रचक्रते पल्लवरामनाशा प्रभा पतंगस्य मुनेरव भेनुः ॥

(खुबंश, द्वितीय सर्ग)

लिए प्रत करती तपस्विनी बना देना, क्या 'नाटकीय पताका-स्थानक' या 'ड्रेमेटिक आइडली' नहीं है, जिसके द्वारा कादम्बरी ने महाश्वेता की वक्ष्यमाण दशा का सङ्केत कराना कवि को अभीष्ट है ?

रसप्रवणता, कलासौन्दर्य, वक्रोक्तिभय अभिव्यञ्जना प्रणाली, सानुप्रासिक समासान्त पदावली, दीपक, उपमा और स्वभावोक्ति की खिर योजना — जिसके बीच-बीच में श्लेष, विरोधाभास और परिसङ्घा को गूँथ दिया गया है — बाण की शैली की विशेषता है । बाण की कथा इतनी रसवती है कि वह स्वयं पदशय्या से समन्वित हो जाती है और उनकी उक्तियाँ कलामय तथा कोमल हैं, भावपक्ष (रस) तथा कलापक्ष (कलाशक्तिविलास) का यह विविध समन्वय देखकर सहृदय ठीक इसी तरह चमरकृत हो जाता है, जैसे कलापूर्ण उक्ति का प्रयोग करने वाली कोमल नवोढा के स्वयं ही रस से परिपूर्ण होकर शय्या की ओर आने पर नायक का हृदय इसलिए चमस्कृत हो जाता है कि वह अद्भुत का समावेश कर देती है ।^१ चाहे नवोढा नायिका छुट कभी भी रस के वशीभूत होकर शय्या पर न आती हो, पर उसका काल्पनिक रूप होने बाण की रसवती कथा में मिलती है, जो मुग्धा सुलभ लज्जा को छोड़कर स्वयं नायक के पास उपस्थित हो जाती है । इसका खास कारण बाण का उदात्त कल्पक है । कालिदास की कविता पार्वती की तरह भाव से भरी रहती है, पर फिर भी बाहर से इतनी सलज्जा है कि वह सामने आने से शिस्तकती है, वस्त्र के छोर के पकड़े जाने पर जाना चाहती है (यन्तुर्धन्यदबलम्बिताशुका) पर बाण की कविता तो महाश्वेता की तरह स्वयं रसमग्न होकर नायक के पास अभिसरण करने को उद्यत है और इसका एक मात्र श्रेय बाण की शैली को है, जो उस सुन्दर चम्पे की माला के समान है, जिसमें उज्ज्वल दीपक-से चमकते फूल गये गये हो, जिसमें चम्पा के फूलों को घना अनुस्यूत किया गया हो, बीच-बीच में मालती की कलियाँ लगाई गई हों । बाण ने भी अपनी कथा में उज्ज्वल दीपक तथा उपमा अलङ्कारों से युक्त पदार्थों से कथा की योजना की है, बीच-बीच में श्लेष की सघन सघटना है और स्वभावोक्ति की रमणीयता से कथा में सरसता का संचार किया है । भला बताइये वो सही, ऐसी सुन्दर चम्पे

१. शुभ्रकलानुपविलासकोमला करोति रम्यं हृदि कौतुकचिह्नम् ।

रसेन श्रम्यै स्वयमभ्युपायता कथा जनस्यामिनवा वधूरिव ॥ (पद्य ८)

की माला और बाण की इतनी कलामय शैली किसका मन न हरेगी ?^१

पर वेबर का मन अगर इस माला ने आकृष्ट न किया हो, तो इसमें माला का क्या दोष ? कहा जाता है, भौरे चम्पा को पसन्द नहीं करते, पर एक कवि ने चम्पा के फूल से कहा था कि यदि मलिन हृदय वाले काले भौरे ने उसका आदर न किया, तो उसे चिन्ता करने की कोई जरूरत नहीं, भगवान् करें 'कमलनयनी' रमणियों के भौरे में भी अधिक काले बाल कुशल रहे, जो चम्पा के फूलों का आदर करेंगे ।^२ वेबर ने बाण की शैली को उस सघन विन्ध्याटवी की तरह देखा था, जहाँ पद पद पर अप्रचलित विलष्ट शब्द, विलष्ट पद-योजना तथा समासान्त पदों एवं लम्बे-लम्बे वाक्यों के भीषण जगु जगु डराते हैं, और डाँ० डे को भी बाण तथा सुवन्धु की शैली में यदि कोई भेद दिखाई पड़ा था, तो केवल कविता की मात्रा का ही, गुण का नहीं । पर यह तो रसिभेद है, जिस पर विवाद करना अनावश्यक है । बाण संस्कृत साहित्य का वह 'पञ्चानन' है,^३ जो काव्य की विन्ध्याटवी के हर मार्ग पर 'सिंह ठवनि' से चलता है । अलंकृत समासान्त पदयुक्त वाक्यों की निरगल धारा में वह वर्षाकालीन सरिता को भी चुनौती देता है, तो रसमय छोटे-छोटे भावप्रवण वाक्यों में वह वैदर्भी के अपूर्व रूप की व्यञ्जना करता है । बाण की शैली गौड़ी नहीं है, वह कभी गौड़ी और कभी वैदर्भी के छोर छूता मध्यम मार्ग की 'पाञ्चाली' सरणि का आश्रय लेता है । बाण के बाद संस्कृत गद्य में उसकी नकल करने का प्रयत्न 'तिलकमञ्जरी'-कार धनपाल (११ वीं शती) ने किया, पर बाण की काव्य-रमणीयता उस सीमा तक पहुँच चुकी थी, जहाँ कोई न पहुँच सकता था, बाद में सभी गद्यलेखक से-भग्य निकले, उन्होंने बाण का ही उच्छिष्ट पाकर संतोष किया; बाण ने किसी क्षेत्र को नहीं छोड़ा था और सहृदय आलोचक ने सारे काव्य विषय, समस्त अभिव्यञ्जनापक्ष और भाव को बाण का उच्छिष्ट घोषित किया :—बाणोच्छिष्टं जगत् सर्वम् ।

१. इरन्ति कं नोज्ज्वलदीपकोपमैर्नवैः पदार्थैरुपपादिताः कथाः ।

निरन्तरश्लेषयनाः सुजातयो महाक्षेत्रश्च मय्यकुड्मलैरिव ॥ (पृष्ठ ९)

२. यन्नाद्रुतस्त्वमलिना मलिनाशयेन किन्तेन चन्द्र ! विषादमुरीकरोषि ।

विश्वामित्रमनवनीरदनीलवेशः केशः कुशैश्वर्यश कुशलोभवन्तु ॥

३. आश्वत्थं गभीरधरिर्कारिर्वाग्धिन्ध्याटवीवातुरी-

संचारी कविकुम्भिकुम्भमिदुरो बाणस्तु पञ्चाननः ॥

त्रिविक्रम भट्ट

बाण के व्यक्तित्व में हमें संस्कृत गद्यकाव्यों का चरम परिपाक उपलब्ध होता है। बाण के उत्तराधिकारियों में बाण की जैसी प्रतिभा नहीं दिखाई पड़ती। बाण जैसी गद्यशैली का निर्वाह करना उनके लिए बड़ा कठिन हो गया और बाद में बाण की होड़ करने के लिए जो दो-तीन गद्यकृतियाँ लिखी गईं, वे इतना सम्मान न पा सकीं। गद्य के फलक पर बाण जैसी प्रवाहमय शैली को बनाये रखना तथा वैसी वर्णनपटुता का परिचय देना बाण के बाद के गद्यकवियों से सम्भव न था। फलतः उन्होंने गद्य के बीच-बीच में पद्य की छौंक डाल-डाल कर एक नई शैली की जन्म दिया। पद्य के छोटे-से 'केम्बस' पर शैली को निभा लेना फिर भी सम्भव था और धीरे-धीरे गद्यकाव्यों में पद्यों की छौंक बढ़ती गई और बाद के चम्पू काव्यों में पद्यों का नलेंदर गद्य-भाग से भी अधिक हो गया, जिसका रूप हम 'चम्पूभारत' जैसी बाद की चम्पू कृतियों में देख सकते हैं। चम्पू काव्यों का सम्बन्ध जितना शैली से है, उसका विषय नहीं। आध्यात्मिका या कथा की परिभाषा में हम विषय का भेद भी देखते हैं, पर चम्पू का विषय निजधरी प्रणयकथा, पौराणिक इतिवृत्त या मिश्रित इतिवृत्त कुछ भी हो सकता है। 'नृसिंहचम्पू' जैसी रचनाओं में शुद्ध पौराणिक इतिवृत्त पाया जाता है। साथ ही चम्पू के लिए यह भी आवश्यक नहीं कि उसका अङ्गी उस शृङ्गार ही हो, वह वीर भी हो सकता है। पिछले दिनों में चम्पू शैली में कई चरितकाव्य भी लिखे गये हैं। श्रीहर्ष ने भी 'नवसाहसकचरित-चम्पू' नामक चम्पूकाव्य की रचना की थी। चम्पू, काव्यों की वह शैली है, जिसमें एक साथ गद्य तथा पद्य का प्रयोग पाया जाता है। कवि अपनी इच्छा के अनुसार कथा के कुछ भाग को गद्य में कहता है तथा उसके बीच-बीच के कई भागों को पद्य से सजा देता है। गद्य के बीच-बीच में पद्य का प्रयोग तो हम जातककथाओं तथा पञ्चतन्त्र की नीतिकथाओं में भी पाते हैं, पर उनकी शैली में एक भेद है। वहाँ कथा का मुख्य कलेवर गद्य में ही निबद्ध होता है तथा सूक्तिरूप या नीतिरूप वाक्यों को पद्य में उपन्यस्त किया जाता है। कभी-कभी पद्य में समस्त कथा के सार को भी दे दिया जाता है।

चम्पूकाव्यों में ठीक इसी तरह का पद्यप्रयोग नहीं होता। गद्य के साथ पद्य का प्रयोग तो आर्यशूर की जातकमाला में भी मिलता है। हरिषेण के शिलालेख वाले काव्य में भी एक साथ गद्य-पद्य प्रयुक्त हुए हैं और उसे चम्पू का आदि रूप कहा जा सकता है। यह तो स्पष्ट है कि अलङ्कृत गद्यशैली के साथ पद्यांशों का प्रयोग सबसे पहले प्रशस्ति काव्यों में ही आरम्भ हुआ है और उसी से यह शैली साहित्य में एक स्वतन्त्र शैली के रूप में आ गई है।

‘चम्पू’ शब्द दण्डी से भी पुराना है, पर चम्पू शब्द के उद्भव तथा व्युत्पत्ति का पूरा पता नहीं चला है। विद्वानों ने इस शब्द की व्युत्पत्ति चुरादि-गण के गत्यर्थक ‘चवि’ धातु से उत्पन्न से ‘चम्पयति, चम्पति इति चम्पूः’^१ इस तरह मानी है। दण्डी ने ही गद्यपद्यमयी राजस्तुति तथा गद्यपद्यमयी कथा का भेद बताते हुए प्रथम को विहद तथा द्वितीय को चम्पू कहा था। काव्यादर्श में दण्डी की परिभाषा यों है—

‘गद्यपद्यमयी काचिच्चम्पूरित्यभिधीयते’ (१.३१)

चम्पू शब्द का प्रयोग अग्निपुराण में भी मिलता है^२ तथा काव्यानुशासन-कार हेमचन्द्र ने तो चम्पू की परिभाषा में यह भी जोड़ दिया है कि चम्पू उच्छ्वासांशों में विभक्त होता है तथा प्रत्येक उच्छ्वास के अन्त में किसी विशिष्ट पद का प्रयोग (सांका) पाया जाता है।^३ हेमचन्द्र का यह लक्षण चम्पू काव्यों को देख कर ही बनाया गया है, पर हेमचन्द्र ने जिस काव्य को चम्पू के उदाहरण के रूप में उल्लेखित किया है, वह सुबन्धु की वासवदत्ता है, जो चम्पू काव्य नहीं मानी जा सकती। यद्यपि सुबन्धु की वासवदत्ता में गद्य के बीच में दो-चार पद्य पाये जाते हैं; पर वह चम्पू नहीं है। साथ ही हेमचन्द्र का ‘सांका’ तथा ‘सोच्छ्वास’ वाला लक्षण भी वासवदत्ता में घटित नहीं होता। वस्तुतः हेमचन्द्र ने अपनी परिभाषा तो ठीक दी है, पर उदाहरण नहीं। चम्पू काव्य के लक्षणों से समन्वित सर्वश्रेष्ठ कृति, जिसमें गद्य-पद्य का प्रचुर प्रयोग मिलता है तथा

१. श्रीहरिदास भट्टाचार्य के मतानुसार ‘सहृदयों को चमत्कृत करके पवित्र करने वाला विस्मिन् करने के प्रसन्न करने वाला काव्य’ चम्पू है।

(चमत्कृत्य पूनानि सहृदयान् विस्मयीकृत्य प्रभादयतीति चम्पूः १.१)

२. मिथं चम्पूरिति ख्यातं प्रकीर्णमिति च द्विधा । (अग्निपुराण ३३६-३८)

३. गद्यपद्यमयी सांका सोच्छ्वासा चम्पूः । (हेमचन्द्र)

जो साक (हरिचरणसरोजपदांक) उच्छ्वासो मे विभक्त है, त्रिविक्रम भट्ट की नलचम्पू या दम्पन्तीकथा है। इसके पूर्व का कोई भी चम्पूकाव्य हमे उपलब्ध नहीं है।

त्रिविक्रम-तृतीय व धृत

त्रिविक्रम भट्ट ने स्वयं ही नलचम्पू मे अपना परिचय देते हुए अपने कुल-गोत्रादि का उल्लेख किया है। ये शाण्डिल्य गोत्र के ब्राह्मण थे तथा इनके पिता का नाम नेमादित्य या देवादित्य था। इनके पितामह का नाम श्रीधर था।^१ त्रिविक्रम ने अपने चम्पू के प्रथम उच्छ्वास मे गुणाढ्य के साथ-साथ बाण का भी नाम लिया है, अतः स्पष्ट है त्रिविक्रम बाण से बहुत बाद के हैं। भोजराज के सरस्वतीकण्ठाभरण में नलचम्पू का एक पद्य उद्धृत है,^२ अतः त्रिविक्रम भोज से पूर्व रहे हैं, यह भी निश्चित है। ईसवी सन् ९१५ का एक लेख बरार के नवसारी ग्राम से उपलब्ध हुआ है। इसमे राष्ट्रकूट राजा इन्द्रराज के राग्ना-भिषेक के समय सुवर्णतुलादान मे कई गाँव ब्राह्मणों को दिये गये; इसका सङ्केत मिलता है। इस लेख का रचयिता कोई त्रिविक्रम भट्ट था, यह भी इसी से पता चलता है। यही त्रिविक्रम भट्ट नलचम्पू के रचयिता हैं।^३ इस प्रकार त्रिविक्रम का समय दसवीं शती का पूर्वार्ध सिद्ध होता है। त्रिविक्रम की दो कृतियाँ

१. तेषां वशे विशदयशसा श्रीधरस्यागमवोभू—

त्रैमादित्यः (देवादित्यः) स्वमतिविकसद्देवविद्याविवेकः ।

वत्कल्पोन् दिशि दिशि जनः। कीर्तिषोऽपूषसिन्धु

मस्याद्यापि ध्वजपुटकैः कृणिताङ्गाः विवर्ति ॥ (१.१९)

सैस्तीक्ष्णगुणैर्वै न त्रेलोक्यास्तिलकापिनम् ।

तस्मादस्मि धृतो जातो जादयपार्श्वं त्रिविक्रमः ॥ (१.२०)

२. पर्वतमेदिपवित्रं क्षेत्रं नरकस्य बहुमतं गहनम् ।

हरिमिव हरिमिव हरिमिव बहति पयः पश्यन् पयोष्णी ॥ (नलचम्पू ९, २९)

३. त्रिविक्रम भट्ट के संरक्षक इन्द्रराज तृतीय राष्ट्रकूट वंश के राजा थे। इनके पितामह कृष्णराज द्वितीय थे। राष्ट्रकूट राजाओं की राजधानी मान्दसोट (बरार) थी। मान्दसोट दक्षिणी शती में संस्कृत तथा अपभ्रंश कवियों का गढ़ था। इन्द्रराज के शत्रु कृष्णराज तृतीय के समय वररत्निलकचम्पू के रचयिता भोमदेव हरि तथा कविराज्य के रचयिता इत्युक्त हुए थे। कृष्णराज तृतीय के समय ही प्रतिद्वन्द्व अपभ्रंश काव्य महा-पुराण के रचयिता जैन कवि मुण्डदन थे। त्रिविक्रम के वंशजों में भी सातवीं पीढ़ी में प्रतिद्वन्द्व ज्योतिषी भास्कराचार्य उत्पन्न हुए थे।

प्रसिद्ध है—एक नलचम्पू या दमयन्तीकथा, दूसरी मदालसाचम्पू । मदालसाचम्पू इतनी प्रसिद्धि न पा सकी, पर नलचम्पू के कारण त्रिविक्रम बाण के परवर्ती गद्य लेखकों में प्रमुख माने जाते हैं, तथा विद्वानों ने इनके श्लेष-प्रयोग की बहुत प्रशंसा की है ।

नलचम्पू उच्छ्वासों में विभक्त कथा है, जिसमें नल और दमयन्ती के प्रणय की कहानी निबद्ध की गई है । पर चम्पू में सारी कथा नहीं पाई जाती और ग्रन्थ बीच में ही समाप्त हो जाता है । श्रीहर्ष का नैपथ्य तो उनके मिलन तथा विवाहारादि के बाद समाप्त होता है, पर नलचम्पू की कथा ठीक वही समाप्त हो जाती है, जब नल दमयन्ती को देवताओं का सदेश सुनाता है और दमयन्ती अपनी सखी प्रियंवदिका के द्वारा देवताओं का वरण करने से मना कर देती है । प्रियंवदिका दमयन्ती की रुचि का प्रदर्शन करती हुई कहती है कि भले ही देवता सुन्दर हो, समृद्धिशाली हों और भले ही नल दमयन्ती को स्वर्गोपभोग के योग्य मानें (अमूमिरसि मर्त्यलोकस्तोकसुखानाम्), पर कमलिनी तो सूर्य के तीव्र ताप को ही पसन्द करती है, उसे चन्द्रमा की अमृतस्पन्दिनी किरणों का समूह अच्छा नहीं लगता; मालती लता पानी के सैक से मुरझा जाती है । किसी विशेष व्यक्ति के लिए कोई विशेष वस्तु आकर्षण-केन्द्र बन जाती है । प्रेम में कोई विशेषगुण कारण नहीं जान पड़ता । कोकिल को काकली से रमणीय रमस्त बन वसन्त ऋतु में पल्लवित हो उठता है, पर मालतीलता पुष्पित नहीं हो पाती, इसमें कोई खास हेतु नहीं है । यह सब अपनी रुचि पर निर्भर है कि दमयन्ती देवताओं को वरण नहीं करना चाहती ।

“तीक्ष्णतपनतापप्रियाम्भोजिनी न सहसे स्तोकमप्यमृतद्रवमुचो रुचश्चन्द्रस्य परि-
प्लायति मालतीमालिका सलिलसेकेन । प्रसिद्धं वैतत् —

भवति हृदयहारो बवापि कस्यापि कश्चिन्

खलु गुणविशेषः प्रेमबन्धप्रयोगे ।

किसलपति वनान्ते कोकिलालापमये

विकसति न वसन्ते मालतो कोऽत्र हेतुः ॥”

(सप्तम उच्छ्वास)

प्रियंवदिका के द्वारा दमयन्ती के इस उत्तर को सुनकर नल वापस लौट जाता है । रात भर उसकी आँखों के आगे दमयन्ती की सुन्दर मूर्ति घूमती रहती है, कामदेव उसे सतावा रहा है, रात बीतती नहीं, उसे नीद भी नहीं

आती और नाना प्रकार के तर्क-वितर्क के कारण जगते हुए, वियोगजनित दुःख के कारण आँखों में आँसू भरे, राजा नल शिव के चरणकमलों में चित्त लगाकर किसी तरह रात व्यतीत करता है ।^१ नलचम्पू यही समाप्त हो जाता है ।

नलचम्पू के अधूरे रहने के विषय में पुराने पण्डितों में एक किंवदन्ती प्रसिद्ध है । कहा जाता है कि त्रिविक्रम के पिता नेमादित्य अपने समय के प्रसिद्ध पण्डित थे । वे किसी राजा के सभापण्डित थे । उनका पुत्र त्रिविक्रम महामूर्ख निकला । एक समय त्रिविक्रम के पिता विदेश गये थे । पीछे से कोई विरोधी पण्डित राजा के पास आया और राजा से कहा कि वह सभापण्डित के साथ शास्त्रार्थ करना चाहता है । राजा ने त्रिविक्रम के पिता को बुलाया, पर वे थे नहीं । त्रिविक्रम को बड़ा कष्ट हुआ, उसने सरस्वती से प्रार्थना की कि पिता के पाण्डित्य की लज्जा रखने के लिए वह त्रिविक्रम को यह शक्ति दे कि वह उस विरोधी पण्डित को परास्त कर सके । सरस्वती ने त्रिविक्रम को तब तक के लिए अमोघ पाण्डित्य दे दिया, जब तक उनके पिता विदेश से न लौट आयें । त्रिविक्रम ने राजसभा में जाकर विरोधी पण्डित को शास्त्रार्थ में हरा दिया । इसके बाद त्रिविक्रम ने सोचा कि जब तक पिता लौटकर न आयें, सब तक कोई यशस्व कृति की रचना कर दूँ । उसने नलचम्पू लिखना आरम्भ किया । पिता के आने के समय तक इसके साथ उच्छ्वास लिखे जा चुके थे । पिता के आते ही सरस्वती के वचनानुसार त्रिविक्रम पुनः मूर्ख बन गया और नलचम्पू अधूरा रह गया । पर इस किंवदन्ती में कोई सार नहीं जान पड़ता । सम्भव है, त्रिविक्रम ने दमयन्ती के द्वारा देवताओं के वरण का निषेध करा कर भावी वृत्त की व्यञ्जना कराने के लिए काव्य को यहीं समाप्त कर देना ठीक समझा हो ।

नलचम्पू तथा श्रीहर्ष के नैषध का तुलनात्मक अध्ययन करने पर पता चलता है कि श्रीहर्ष को नैषध की रचना की प्रेरणा नलचम्पू से ही मिली थी ।

१. अपमरति न चक्षुषो भृगाश्चै रज्जनिरियं च न यानि नेति निद्राः ।

प्रहरति मदनोऽपि दुःस्तिर्नालं न ननु सोऽभिमुखीभवन्त्यपायाः ॥

इति विविधवितवतिऽदिष्वस्तनिद्राः सकृन्जहिमयीन्त्यपहमचक्षुर्दधानः ।

इरचरणसरोजद्रुमापाय चित्ते नृपनिरपि निद्राः स त्रियामामनेषोऽह ॥

(७.४९-५०)

नलचम्पू के द्वितीय उच्छ्वास के उपवनविहार वर्णन ने नैपथ्य के प्रथम सर्ग के उपवनविहार वर्णन को प्रभावित किया है। वनपालिका की भंगश्लेषोक्ति-कुशलता के द्वारा नलचम्पू में तत्तत् वृक्षादि का वर्णन मिलता है, तो नैपथ्य में भी वनपाल हाथ के इशारे से उपवनसौन्दर्य को निवेदित करता है।^१ इसी उच्छ्वास में राजा एक राजहंस को पकड़ लेता है। यही कलहसों की श्लिष्ट नमोक्तियों की योजना की गई है। नलचम्पू में हंस को छोड़ने के लिए आकाश-वाणी का आदेश मिलता है, पर श्रीहर्ष ने नैपथ्य में हंस का कण विलाप उपन्यस्त कर काव्य में एक सुन्दर स्वर की उद्भावन की है। नलचम्पू के द्वितीय तथा तृतीय उच्छ्वास में लोककथा की रूढ़ि का प्रयोग किया गया है, जहाँ हंस कथा के कुछ अंश का वक्ता बनकर कथा को गति देता देखा जाता है। द्वितीय उच्छ्वास में ही कवि दमयन्ती के जन्म की कथा कहने लगता है—‘अस्ति विस्तीर्णमेदिनी’ ‘‘ ‘‘ दक्षिणो देशः’ और दमयन्ती के जन्म तथा सौन्दर्य की कथा तृतीय उच्छ्वास के अन्त में समाप्त होती है।^२ श्रीहर्ष ने भी द्वितीय सर्ग में हंस के मुख से दमयन्ती जन्म का तथा नखशिख का वर्णन कराया है। चतुर्थ उच्छ्वास में हंस दमयन्ती के पास पहुँचता है तथा उसे नल का वृत्तान्त सुना कर नल के प्रति आकृष्ट करता है। ठीक यही नैपथ्य के तृतीय सर्ग का विषय है। पञ्चम उच्छ्वास के अन्त में नल के पास इन्द्रादि देवता आते हैं तथा उससे यह प्रार्थना करते हैं कि वह दमयन्ती के पास जाकर उनका यह सन्देश कह दे कि वह उन चारों में से किसी एक देवता का वरण कर ले। नैपथ्य के पञ्चम सर्ग में भी इसी विषय की योजना की गई है। षष्ठ उच्छ्वास में नल के कुण्डिनपुर जाने का वर्णन तथा मार्ग में विष्ण्वाटवी का वर्णन है। सप्तम उच्छ्वास में नल को आमा पाकर कुण्डिनेश्वर भीम उसका स्वागत करते हैं और इसी उच्छ्वास में नल दमयन्ती के पास देवताओं का सन्देश पहुँचाते हैं। श्रीहर्ष ने इस प्रसङ्ग की योजना दूसरे ही

१. इति भङ्गश्लेषोक्तिकुशलया वनपालिकया निवेद्यमानानि वनविनीदस्थानान्य-बलोकयाचकार । (नलचम्पू; द्वितीय उच्छ्वास पृ० ३९)

निवेद्यमानं वनपालपाणिना व्यलोकयत्काननकामनीयकम् (नैपथ्य; प्रथम सर्ग)

२. तदेष तस्या सकल्युवजनमनोमयूरवासयष्टेः समस्तसंसारसौन्दर्याधिदेवतायाः कथिनो वृत्तान्तः । (नलचम्पू; तृतीय उच्छ्वास पृ० ८८)

ढङ्ग से की है, वहाँ मल छिपकर जाता है तथा दमयन्ती से बातें करते हुए अपने स्वरूप को प्रकट कर देता है ।

त्रिविक्रम की काव्य-कुशलता

संस्कृत साहित्य में त्रिविक्रम श्लेष प्रयोग के लिए अत्यधिक प्रसिद्ध है । श्लेष का प्रयोग हम सुबन्धु में भी देखते हैं, सुबन्धु ने तो अपने आपको 'प्रत्यक्षर-श्लेषमयप्रबन्धविन्यासवैदग्ध्यनिधि' घोषित किया था । पर सुबन्धु की श्लेष-योजना के विषय में विद्वानों को दो आपत्तियाँ हैं—प्रथम तो सुबन्धु के श्लेष दूराद्भू होते हैं, दूसरे उसकी श्लेष-योजना में प्रायः अभङ्ग श्लेष का ही चमत्कार रहता है । त्रिविक्रम की श्लेष योजना एक ओर सरल होती है, दूसरी ओर समझ भी । समझ श्लेष की सरल योजना करने में त्रिविक्रम के समान पटु कोई भी कवि नहीं दिखाई देता । समझ श्लेष का प्रयोग तो कई कवियों ने किया है, पर उनको अर्थप्रतीति में पक्षों की इतना तोड़ना पड़ता है कि श्लेष-योजना कठिन हो जाती है तथा अर्थप्रतीति में सहृदय पाठक को दुःसाध्य परिश्रम करना पड़ता है । त्रिविक्रम के समझ श्लेषों में यह बात नहीं पाई जाती और पाठक थोड़े परिश्रम से दोनों पक्षों का अर्थ ग्रहण कर लेता है । त्रिविक्रम के विरोध तथा परिसंख्या भी इसी तरह सरल श्लेष पर आधृत होते हैं । त्रिविक्रम श्लेष के इतने गौकीन हैं कि उनके मतानुसार पुण्यशाली कवि ही सुन्दर, नाना प्रकार के श्लेष अलङ्कार से युक्त बाणों की रचना करने में समर्थ हो सकता है । ऐसा सौभाग्यशाली विरल ही होता है, जिसके घर में सदा प्रसन्न रहने वाली शोभा-सम्पन्न तथा नाना प्रकार की आश्लेष-कला में निपुण रमणियाँ तथा मुख में प्रसादगुणयुक्त, कान्तिनामक गुण से सुन्दर नाना प्रकार के श्लेष अलङ्कार तथा श्लेष गुण से सम्पन्न बाणों होती हैं ।^१ छोटे-छोटे अनुष्टुप् छन्दों में सरल समझ श्लेष की योजना करने में निःसन्देह त्रिविक्रम की बाणी बड़ी विचक्षण है ।

अप्रगल्भाः पदन्यासे जननीरागहेतवः ।

सन्त्येके बहुलालापाः कवयो बालका इव । (१.६)

१. प्रमत्ताः कानिहारिण्यो नानाश्लेषविचक्षणाः ।

भवन्ति कस्यचित्पुण्यैर्मुखा नानो गृहे स्त्रियः ॥ (लक्ष्मण १.४)

कुछ कवि तो बालकों की तरह होते हैं, जो सुप्-तिङ् आदि पदों के विन्यास करने में बहुत लापरवाह होते हैं तथा सहृदय पाठकों में कोई रुचि (राग) नहीं पैदा करते, ये लोग बिना कारण बहुत कुछ बका करते हैं। बालक भी पैरों को रखने में कुशल नहीं होते, माता के स्नेह को उत्पन्न करते हैं तथा उनके मुँह से बहुत सी 'लार' गिरा करती है। इस पद्य का सारा चमत्कार 'पदन्यासे', 'जननीरागहेतवः' तथा 'बहुलालापा.' के शिल्प प्रयोग तक ही सीमित है।

लगाट है, त्रिविक्रम का प्रधान लक्ष्य शाब्दी क्रीडा है। यही कारण है कि त्रिविक्रम को इतिवृत्त या कथा के निर्वाह की इतनी फिक्र नहीं है। प्रथम उच्छ्वास का भृगुयावर्णन तथा पष्ठ उच्छ्वास का विन्ध्याटवीवर्णन इतने लम्बे हैं कि वे कथाप्रवाह को बिल्कुल रोक देते हैं। त्रिविक्रम वर्णन तथा श्लेषयोजना के द्वारा ही अपना कवित्व प्रदर्शित करना चाहते हैं और सप्तम उच्छ्वास पर ही कथा को समाप्त कर देना भी इस बात की पुष्टि करता है कि कवि का ध्यान कथा की ओर बिल्कुल नहीं है। शाब्दी क्रीडा की ही भाँति त्रिविक्रम प्रीडोक्ति या अर्पी क्रीडा में भी दक्ष हैं। त्रिविक्रम ने अपनी आर्षी क्रीडा से आकाश में गङ्गा और यमुना दोनों को बहाकर प्रयाग की सृष्टि कर दी है और इस अनूठी कल्पना से प्रसन्न हो पुराने पण्डितों ने त्रिविक्रम को 'यमुना-त्रिविक्रम' की उपाधि से से विभूषित कर दिया है, जैसे भारवि को 'आतपन-भारवि' तथा 'माम' को 'पष्टा-माम' की उपाधि से विभूषित किया गया था। त्रिविक्रम का यह प्रसिद्ध पद्य यों है :—

उदयनिरिगतायां प्राक् प्रभापाद्दुताया—

मनुसरति निशीये शृङ्गमस्ताचलस्य ।

जयति किमपि तेजः साम्प्रतं ध्योममध्ये

सलिलमिव विभिन्न जाह्नवं यामुनं च ॥ (नलचम्पू ६. १)

प्रातःकाल का समय होने वाला है। वंतालिक राजा नल को जगाने के लिए मङ्गल पाठ कर रहे हैं। वंतालिक प्रातःकाल का वर्णन करता हुआ गा रहा है। 'रात बीत चुकी है। प्रातःकाल होने वाला है। उदयाचल की चोटी पर अरुणोदय हो रहा है तथा उसका प्रकाश चमक रहा है। अस्ताचल की चोटी पर रात्रि का अन्धकार उत्तर चला है। आकाश के एक ओर प्रकाश है, दूसरी

और अन्धकार और आकाश के बीचों-बीच प्रकाश तथा अन्धकार दोनों की घुली मिली आभा दिखाई दे रही है। उस धूपछाही को देखकर ऐसा मालूम पड़ता है, जैसे हस्के काले रत्न की यमुना का जल निर्मल श्वेत कान्ति वाली गङ्गा के जल से मिश्रित हो गया हो।^१

त्रिविक्रम ने अपनी कल्पना से आकाश में यमुना की भी सृष्टि कर दी, गङ्गा (आकाशगङ्गा) की सृष्टि तो वहाँ पहले से भी थी। नलचम्पू के व्याख्याकार चण्डपाल ने इसलिए त्रिविक्रम की तुलना 'त्रिविक्रम' (विराट् रूप विष्णु) से की थी, जिसके पद ('यामुन' पद, विष्णु के पैर) ने निर्मल आकाश में यमुना की भी सृष्टि कर दी।^१

भावार्थक स्थलों में भी त्रिविक्रम श्लेषप्रयोग से नहीं हटते। दमयन्ती के हृदय में नल के प्रति अनुराग उत्पन्न हो रहा है, उसके शरीर पर रतिभाव के सूचक सात्विकभाव दिखाई पड़ रहे हैं। त्रिविक्रम ने दमयन्ती की इस स्थिति का वर्णन करने में प्रीडोक्ति तथा श्लेषोक्ति की विविध चमत्कृति उत्पन्न कर दी है—

'अत्र विधातवाचि वाचस्पतात्रिविक्रमरितानष्टविस्पष्टवर्णं वर्णितनिययराजे राजहंसे 'अहं सेवाधी' इत्यभिधायीवक्ष्यमाना कृतोत्तरासनेन द्विजगमना अतानुरागेण, 'वरसे चिरागमिलितासि' इत्युक्तवर्णादिलब्धा हृदये प्रवृद्धया चिन्तया, 'पुत्रि, कर्ष कयमपि बुध्दासि' इति सभाष्येवालिङ्गिता सशरीरवृत्तरूपजनन्या रोमाञ्चाद्यवस्थाया, तदणि, तय्यतामिदानीं दीशवध्यवहारः इत्यभिधायेव स्पृष्टा प्रमत्तेन मुने वक्ष्येन, 'मुग्धे मुग्धतो स्वच्छन्दभावः' इत्यनुदास्येव याहिता निजाज्ञा गुणना मकरध्वजेन दमयन्ती।' (नलचम्पू, धनुषं उच्छ्वास)

'जब वृहस्पति के समान राजहंस स्पष्ट वर्णों में निययराज का वर्णन कर चुप हो गया, तो दमयन्ती के हृदय में नल के प्रति अतानुराग (गुणध्वजजनित प्रेम) उत्पन्न हुआ, मानो वह अनुराग, जो उस राजहंस के गुणकयन से उत्पन्न हुआ था, जो अब दमयन्ती के उत्तर की प्रतीक्षा कर रहा था, दमयन्ती से यह प्रार्थना कर रहा हो कि वह दमयन्ती की सेवा के लिए ठीक वैसे ही

१. प्राच्याद् विष्णुरदीहेनोत्पूर्वाजं त्रिविक्रमः ।

निर्गमे विमले व्यञ्जित यत्पदं यमुनामपि ॥ (चण्डपाल)

प्रस्तुत है जैसे वह पक्षी (राजहंस) प्रस्तुत था, अथवा जैसे वह कोई उत्तरीय-धारी वेदपाठी ब्राह्मण हो, जो दमयन्ती के पास आकर बार-बार उससे यह निवेदन कर रहा हो कि वह उसकी सेवा के लिए प्रस्तुत है। दमयन्ती के हृदय में अनुराग के कारण भाव-चिन्ता उत्पन्न हुई, जैसे चिन्ता कोई बड़ी पितामही हो, जो दमयन्ती को हृदय से लगाकर कह रही हो, 'बेटी, तुम बड़े दिनों बाद मिली हो'। रागोद्बोध के कारण दमयन्ती के शरीर में कम्प तथा रोमाञ्च उत्पन्न हो गया, जैसे कौपती हुई रोमाञ्चित माता दमयन्ती के पास आकर उसे सारे अङ्गों में आलिङ्गन कर यह कह रही हो 'बेटी किसी तरह मैंने तुम्हें देख लिया।' दमयन्ती के मुख में वैवर्ण्य नामक सात्त्विकभाव उत्पन्न हो गया, जैसे भोली दमयन्ती को देखकर घर का कोई प्रमुख व्यक्ति मुख पर उसका स्पर्श कर यह कह रहा हो, 'तस्मिन्, अब तेरा बचपन निकल गया है, इसलिए बचपन के खेल छोड़ दे' उसके हृदय में कामदेव का अत्यधिक वेग उठ रहा था, जैसे कामदेवकृपी गुप्त दमयन्ती को निगा देकर अपनी इस आज्ञा को समझा रहा हो, 'भोली, स्वच्छन्दता को छोड़ दो।'।

यहाँ तत्तत् समञ्जश्लेष के द्वारा कवि ने दमयन्ती की अनुरागजनित अवस्था का वर्णन करते हुए, उसके कम्प, रोमाञ्च, वैवर्ण्य जैसे सात्त्विकभाव, चिन्तादि सञ्चारीभाव तथा चाञ्चल्याभावादि वयःसन्निवृत्त अनुभावों की ओर संकेत किया है, पर कवि का सारा चमत्कार शाब्दी शोभा तक ही रह जाता है, फलतः सहृदय पाठक को दमयन्ती की आत्मुत्थ जनिता प्रथम रागोद्बोध दशा का कोई अनुभव नहीं हो पाता। उक्ति का सारा सौन्दर्य समञ्ज श्लेष या हेतु-रूपेणा तक ही सीमित रह गया है।

दमयन्ती के लक्षशिव वर्णन में भी कवि का खास व्येष उनके सौन्दर्य का विषय ग्रहण कराना न होकर साधर्म्यमूलक अर्थालङ्कार की माला उपस्थित कर देना भर रहा है। कवि की सारी शक्ति दमयन्ती का सरस चित्र उपस्थित करने में असफल रहती है और उसकी उक्ति का चमत्कार उत्प्रेक्षा के प्रयोग तक ही है।

'इतस्ततो निपतन्मण्डनमण्डनयूक्षमञ्जरोऽसालच्छलेनामान्तमिव कांतिरस-
विसरमुत्सृजन्ती, अशेषायावयेषु प्रतिविम्बितेरासन्निचित्रमितिरूपकैर्मायाविभिः
सुरासुरैरिव विधीयमानाश्लेषां, अप्रस्थिते यच्चरागमण्यिदं कंदर्पातुरे रागिणि

शशिनीव करणयापितच्छापी, अशेषजपद्विजयास्त्रशालामिव भग्मपत्न्य, सङ्केतवस-
तिमिव समस्तसौन्दर्यगुणानी, अधिदेवतामिव सौभाग्यस्य, विपणिमिव लावण्यस्य,
शिल्पसर्वस्वपरिणामरेखामिव विषातुः, अनन्तससाररोहणैकरत्नरुन्दली दमयन्ती-
मद्रासम् ।'

(सप्तम उच्छ्वास)

नल के द्वारा दमयन्ती के पास भेजा गया पर्वतक वापस आकर दमयन्ती के सौन्दर्य का वर्णन कर रहा है :—'तब मैंने प्रासाद के सातवें मञ्जिल पर पहुँचकर वातायन के पास बैठी हुई उस दमयन्ती को देखा जो अपनी आभूषण मणियों के झर-झर फँलते हुए प्रकाश-जाल के द्वारा मानो अपने ही शरीर में आवश्यकता से अधिक होने के कारण न माते हुए कान्तिरस का उत्सृजन कर रही हो। उसके समस्त अङ्गों पर चित्रभित्तियों में चित्रित कल्पित देवताओं और दैत्यों के प्रतिबिम्ब प्रतिकलित हो रहे थे, जैसे वे दमयन्ती का आलिङ्गन कर रहे हो। वह अपने सम्मुख स्थित पद्मरागमणि के दर्पण की ओर देख रही थी, जैसे मद्रातुर रागी (प्रेम से युक्त, लाल रङ्ग वाले) चन्द्रमा को कक्षा से अपनी शोभा का दान कर रही हो। दमयन्ती मानो कामदेव की अस्त्रशाला है, जिसे उसने समस्त संसार का विजय करने के लिए सज्जा रखा है, वह मानो संसार के सारे सौन्दर्य गुणों की सकेत भूमि है सौभाग्य की अधिष्ठात्री देवता है, लावण्य की विपणि है, ब्रह्मा की समस्त शिल्प-कृति की चरम सीमा है, और समस्त संसाररूपी रोहणमिरि की रत्नशालाका है।'

निविक्रम का प्रकृतिवर्णन भी इसी प्रकार प्रौढोक्ति या श्लेष से काफ़ी लदा हुआ है। प्रकृतिवर्णन प्रायः उद्दीपन के रूप में पाया जाता है। समस्त जगत् की भ्रम में डालनेवाली दुग्धफेन-धवल चन्द्रिका का भ्रान्तिमान अलङ्कार की भूमिमा से किया गया वर्णन सुन्दर है। पर इसका सौन्दर्य कवि प्रतिमो-त्पापित भ्रान्तिमान तक ही है।

मुग्धावामनोरयेन वनिता गृह्णन्ति वातापने,

मोढे शेषवर्षुर्दधोति म्वितुं कुम्भीगपान्वाञ्छति ।

उच्चिन्वन्ति च घालतोषु कुमुदभद्रासवो मालिकाः,

शुभ्रान्दिभ्रमकारिणः शशिकरान्यःपन्न को मुह्यति ॥ (२.१७)

‘लोगों को भ्रम में डाल देने वाली श्वेत चन्द्रकिरणों को देखकर कौन मोहित नहीं हो जाता ? झरोखों पर गिरती हुई किरणों को रमणियाँ मोती की लड़ें समझकर उनका ग्रहण करना चाहती हैं, गोपिकाएँ बाड़े में रहे हुए घड़ों में उन्हें देखकर दही समझ लेती हैं और उसे मयने की इच्छा करती हैं, मालती लता के ऊपर छिटकी हुई घघिकिरणों को भालिनियाँ मालती के फूल समझकर चुनने लग जाती हैं ।’

पञ्चम तथा षष्ठ उच्छ्वास का विन्ध्यपर्वत विपुलशिलोत्संगरंगसरंगा दृष्टि से ह्लाद्योगमुखी काल की प्रवृत्ति का परिचय देता है, जहाँ शृङ्गार के उद्दाम सकेतो के साथ, समासान्तपदावली और आनुप्रासिक चमत्कार की छटा देखी जा सकती है। उदाहरण के लिए नर्मदा का निम्नलिखित वर्णन लीजिये—

एषा सा विन्ध्यमध्यस्थलविपुलशिलोत्संगरंगसरंगा

संभोगभान्ततीराव्यवसायरवपूषमन्दा नर्मदा च ।

यस्याः सान्द्रद्रुमालोललिततलमिजस्तुम्बरीसंनिवर्द्धः

सिद्धैः सिध्यन्त एते मृगमृदितरत्नन्दलाः कूलकच्छाः ॥ (५.३५)

‘यह वह नर्मदा नदी है, जो विन्ध्यपर्वत के मध्य भाग में स्थित विपुल शिलाओं के बीच से टकराती हुई गन्ध करती हुई लहरों से सुशोभित है, तथा जो रतिक्रीडा के कारण घकी हुई और तीर पर विश्राम करती हुई भोलिनियों को सुख देने वाली है। इस नर्मदा के किनारे के वे प्रदेश, जहाँ के कंदलों की हिरनों ने कुचल डाला है, सघन वृक्षों की पत्तियों के नीचे अनुराग से मिलती हुई सुन्दरियों से युक्त सिद्ध जाति के देवताओं के द्वारा सेविज किये जाते हैं ।’

निम्नलिखित प्रकृतिवर्णन एक साथ बर्षा तथा अभिसारिका का शिष्ट चित्र उपस्थित करता है—

‘अथ क्वाविद्रुन्मत्स्ययोधरान्तरपत्रद्वारावलीविराजिताः, कमलदलकान्तनयनाः, मुरघापचक्रवक्रभ्रुवः, विधुन्मण्डितलालंकारधारिण्यः, शिञ्जानामुन्मूलकहंसकाः, श्रोत्रकरेपुसंचारहारिण्यः, कम्पनधराः, तिरस्कृतशशांककान्तिकलापोस्वमुक्ष-मम्बलाः सकलजगज्जोगोयमानगुणमिममनुवमरूपलावण्यराशिराजितं राजानमिवाध-लोकमिदुमिवाधतरन्ति स्म बर्षाः ।’ (प्रथम उच्छ्वास)

‘समस्त संसार के द्वारा जिसके गुणों का गान किया जा रहा है, ऐसे

अनुपम रूपलावण्य से युक्त राजा नल को मानों देखने के लिए वर्षा (रूपिणी स्त्रियाँ पृथ्वी पर) उतर आईं । वर्षा पानी के भार से धुके हुए बादलों के बीच से गिरती जलधारा से उसी तरह सुशोभित हो रही थी, जैसे रमणियाँ उन्नत स्तनों के बीच हिलते हुए द्वारों से सुशोभित होती हैं । वे कमलपत्रों से सुन्दर थी, जैसे रमणियाँ कमल पत्र के समान सुन्दर नेत्रवाली होती हैं । इन्द्रधनुष ही उसकी टेढ़ी भीहिं इन्द्रधनुष के समान होनी है । वर्षा बिजली की मणिमेखला धारण किये थी तथा पानी के वेग से युक्त थी जैसे रमणियाँ उज्ज्वल मणिमेखला तथा अन्य अलंकारों से युक्त होती हैं । वर्षा में शब्द करते हुए ललहस मानस के प्रति उन्मुख होकर इस प्रदेश को छोड़ देते हैं, रमणियों के सुन्दर हस्त (बिछुर) गड़गड़ करते हैं । वर्षा में जल के गिरने के कारण धूल उड़ना बन्द हो जाता है अतः वह सुन्दर लगती है, रमणियाँ रूपिणी के समान मनोहर गतिवाली होती हैं । वर्षा में सुन्दर बादल (कम्पकम्पराः) दिखाई पड़ते हैं रमणियों की गर्दन लज्जा के कारण झुकी रहती है । वर्षा में अपने पिच्छ से चन्द्रमा की कान्ति को तिरस्कृत करने वाले मयूर मेघ की ओर ऊँचा मुँह किये दिखाई पड़ते हैं, रमणियाँ चन्द्रमा के सौन्दर्य को तिरस्कृत करने वाले मुख से सुशोभित होती हैं ।

इन विलम्ब श्लिष्ट उद्धरणों को देने का प्रयोजन यह था कि त्रिविक्रम को उन विशेषताओं की ओर सकेत कर दिया जाय, जिनके कारण संस्कृत पण्डितों ने उनकी प्रशंसा की है । इस प्रसङ्ग को समाप्त करने के पूर्व त्रिविक्रम की शैली से विरोध तथा परिसंख्या का एक-एक उदाहरण दे देना अप्रासङ्गिक नहीं होगा ।

(१) यश्च नीतिमत्पुरुषाधिष्ठितोऽप्यनीतिः, सवडोऽप्यवटसङ्कुलः, कारुण्युतोऽप्यपगतहृदयशोभः ।
(प्रथम उद्धृष्टांत)

‘जिस देश में नीतिमान् पुरुष रहते थे, फिर भी वहाँ अनीति (अकाल आदि का अभाव) थी, वहाँ वट (वरगद) के पेड़ थे, फिर भी वह अवट-सङ्कुल (वरगद के पेड़ में रहित, गड्ढों से युक्त) था, वह कृत्स्न रूप से युक्त था (चित्रकारों-काष्ठवर्तों से युक्त था) फिर भी उसका सौन्दर्य नष्ट न हुआ था ।’

(२) यत्र च मुखव्यतिक्रमं रागाय, मात्राकलहं सेतुनालिकाः मित्रो-

दम्पद्वेयमूलकाः, अपत्यत्याग कोकिलाः, बन्धुजीर्णविधातं ग्रीष्मदिवसाः कुर्वन्ति न जनाः ।
(प्रथम उच्छ्वास)

‘जिस देश के निवासी न तो कभी गुरु की आज्ञा का उल्लङ्घन ही करते हैं, न माता के साथ कलह ही, वे मित्र के वैभव को देखकर द्वेष नहीं करते, न अपने पुत्रादि का त्याग ही करते हैं, न बान्धवों के जीवन का अपहरण ही । गुरु (वृद्धस्वति) का उल्लङ्घन केवल मेपादि राशियाँ करती हैं, मात्रा का प्रदर्शन केवल सेखिकाएँ करती हैं, केवल उल्लू ही सूर्य (मित्र) के उदय से शत्रुता करते हैं, कोयलें ही अपनी सुन्तान का त्याग करती हैं, और ग्रीष्म के दिन में ही बन्धूक के फूल गिरते हैं ।’

त्रिविक्रम की शैली से स्पष्ट है कि बाण के शाब्दी त्रींदा वाले पद्य को त्रिविक्रम ने और बढ़ाया और इसका प्रभाव बाद के सभी गद्य काव्यों पर देखा जा सकता है । एक ओर धनपाल की तिलकमञ्जर जैसे गद्यकाव्य दूसरी ओर सोमदेव मूरी के यशस्तिलकचम्पू तथा हरिचन्द्र के जीवन्धरचम्पू जैसे चम्पूकाव्यों में यह प्रभाव परिलक्षित होता है । त्रिविक्रम के बाद संस्कृत साहित्य में चम्पू-काव्यों की बाढ़-सी आ गई है, जो एक साथ संस्कृत साहित्य के ह्रासोन्मुखी गद्य तथा पद्य दोनों के परिचायक हैं ।

मुक्तक कवि

अमरुक

हिन्दी के प्रसिद्ध आलोचक आचार्य शुक्ल ने प्रबन्ध काव्य तथा मुक्तक की तुलना करते समय जिस उपमा का प्रयोग किया है, वह इन दोनों के अन्तर को बताने में पूर्णतः समर्थ है। प्रबन्ध काव्य को उन्होंने एक विस्तृत वनस्पली माना है, तो मुक्तक को एक चुना हुआ गुलदस्ता। समस्त वनस्पली के सौन्दर्य का परिशीलन करने के लिए हमें समय चाहिए, परिभ्रम के बिना वह साध्य भी नहीं; पर सुन्दर गुलदस्ता हमारे समक्ष काव्य-वनस्पली के चुने हुए सूक्ष्म किन्तु रमणीय परिवेश को उपस्थित कर देता है। चाहे कुछ विद्वान् मुक्तक के रस-परिपाक को प्रबन्धकाव्य के रसपरिपाक से कुछ नीचे दर्जे का मानें, पर मुक्तक के एक-एक पुष्प-स्तवक में मन को रमाने की अपूर्व क्षमता होती है। यह दूसरी बात है कि रसपरक मुक्तक कविता का एकमात्र उद्देश्य रस-व्यञ्जना होता है। शुक्लजी जैसे पण्डित आनन्द की सिद्धावस्था के मुक्तक काव्यों को, इसलिए अधिक सम्मान देते नहीं दिखाई देते कि वहाँ आनन्द की साधनावस्था घाला, जीवन का गत्यात्मक (Dynamic) चित्र उपस्थित नहीं किया जाता जो प्रबन्धकाव्यों में उपलब्ध होता है। किन्तु जहाँ भावुक सहृदय की दृष्टि से विचार करने का प्रश्न उपस्थित होता है, मुक्तक काव्यों की भावतरलता बाजी मार ले जाती है। मुक्तक का रस चाहे (शुक्लजी के शब्दों में) कुछ छटि ही हों, पर ये ही वे तुषार-कण हैं, जो हृदय की कलिका में पराग का संचार कर मानव-जीवन को सुगन्धित बनाते रहते हैं। मानव के घात-प्रतिघातमय कटु जीवन के फफोलों पर मलहम का काम कर ये मुक्तक काव्य ही, उन फफोलों की खुजली को, भले ही कुछ समय के लिए ही क्यों न हो, शान्त कर देते हैं। चित्त को रमाने की जो अपूर्व क्षमता सफल मुक्तक काव्यों में देखी जाती है, वह प्रबन्धकाव्यों में नहीं और सम्भवतः यही कारण है कि आनन्दवर्धन ने अमरुक कवि के एक एक मुक्तक पद्य पर सैकड़ों प्रबन्ध काव्यों को न्योछावर करने की घोषणा की थी।

संस्कृत साहित्य में अमरुक की छोटी-सी मुक्तक-मालिका, जिसमें पूरी १०८ भी मुक्तामणियाँ नहीं गुँथी हैं,^१ पता नहीं कब से सहृदय रसिकों तथा आलंकारिक पण्डितों का एक साथ गले का हार बनी हुई है। इस माला की सबसे बड़ी विशेषता तो यह है कि इसका प्रत्येक मुक्तक सुमेरु है, प्रत्येक मणि 'नायकत्व' (मध्यमणित्व) को प्राप्त करती देखी जाती है, कौन पद्य किससे बढ चढ़ कर है यह निर्णय देना कठिन है, हर पद्य में अपनी अलग-से विशेषता है और उस विशेषता के लिए वह सारे संस्कृत मुक्तकों में बेजोड़ है। अमरुक के मुक्तक वे मणिदीप हैं, जिन्होंने भाषी-मुक्तक कवियों का मार्ग-दर्शन किया है, ये वे उपरितन-सीमा-स्पर्शी जल बिन्धु हैं, जहाँ तक भावी मुक्तक रस की कोई वाद नहीं पहुँच पाई है। शृङ्गार रस के विविध पक्षों को उपस्थित करने में अमरुक की तूलिका अपनी सानी नहीं रखती, और उसके चित्रों का बिना तड़क-भड़क वाला किन्तु अत्यधिक प्रभावशाली रङ्ग-रस, उसकी रेखाओं की भारीकी और भगिमा अमरुक के कास्वर की कलाविदग्धता का सकल प्रमाण है।

अमरुक के जीवनवृत्त के विषय में कुछ पता नहीं, यद्यपि किंवदन्तियों ने अमरुक को भी नहीं छोड़ा है। ध्वन्यालोककार आनन्दवर्धन (९५० ई०) ने अमरुक का बड़े आदर के साथ उल्लेख किया है और अमरुक के कई सरस पद्यों को उदाहरण के रूप में उपन्यस्त किया है। ध्वन्यालोककार के बाद तो प्रायः सभी आलङ्कारिकों ने अमरुक के पद्यों को रस-प्रकरण और नायक-नायिका भेद प्रकरण में उदाहृत किया है। आनन्दवर्धन के पहले ही वामन (८०० ई०) ने भी अमरुक के तीन पद्यों को रचयिता के नाम का उल्लेख न करते हुए उदाहृत किया है। इससे यह तो सिद्ध हो जाता है कि अमरुक वामन के समय तक प्रसिद्धि पा चुके थे और उनका समय ७५० ई० में पहले रहा होगा। कुछ विद्वान् अमरुक की कृति को कालिदास के ही आसपास को चौथी-पाँचवीं सदी की मानते हैं, किन्तु अमरुक को इतना पुराना मानना ठीक नहीं। अन्य विद्वानों का मत है कि अमरुक के मुक्तक भर्तृहरि के शृङ्गारशतक के मुक्तकों से प्रभावित जान पड़ते हैं, पर इसका अर्थ यह तो नहीं कि अमरुक सातवीं सदी के बाद रहे हैं। हमारा अनुमान है कि भर्तृहरि तथा अमरुक समसामयिक थे। यह सम्भव है कि अमरुक और भर्तृहरि में एक पीढ़ी का अन्तर रहा हो, अर्थात्

१. अमरुकशतक के अलग-अलग संस्करणों में अलग-अलग पद्य संख्या है, जो ९० से ११५ तक पाई जाती है, किन्तु इनमें समान पद्य केवल ५१ पाये जाते हैं।

अमरक भर्तृहरि से २५-३० वर्ष छोटे हों। अमरक को हर्ष, बाण, मयूर आदि का समसामयिक मानना ही हमें अभीष्ट है तथा हम उन्हें संस्कृत साहित्य के विकासकालीन मुक्तकों का प्रतिनिधि मानते हैं। वैसे तो अमरक को काश्मीर का एक राजा मानकर शङ्कराचार्य के साथ जोड़ने की किंवदन्ती पाई जाती है कि किस प्रकार दिग्विजय के लिए निकले हुए ब्रह्मचारी शङ्कर शास्त्रार्थ में कामकेलि-सम्बन्धी शास्त्रीय प्रश्नों के पूछे जाने पर उत्तर देने की मुहलत माँग कर काश्मीर गये और वहाँ योगविद्या से, बरे हुए राजा अमरक के शरीर में प्रवेश कर उसकी सौ रानियों के साथ विलास कर पुनः अपने वास्तविक स्वरूप में आकर प्रतिपत्नी (मण्डन मित्र की पत्नी) को जीत सके। उसी काल में शङ्कराचार्य ने अमरकशतक की रचना की थी। यद्यपि यह पूरा गपौड़ा चल पड़ा है, पर इन गपौड़े में भी एक तथ्य छिपा है, जो अमरक के जन्मस्थान का सङ्केत करता है। अमरक काश्मीर के निवासी थे और इस बात की पुष्टि उनके नाम से भी होती है, जो काश्मीरियों की खास पहचान है; कैयट, जयट, मम्मट, कल्लट, वज्रट, विह्वण, कल्लण जैसे नामों की तरह शङ्कु का जैसे नाम भी काश्मीरियों में मिलते हैं। अमरक और शङ्कु के नामों में भी यही काश्मीरीपन की तुक दिखाई पड़ती है।

अमरक के नाम से केवल एक ही रचना उपलब्ध है, अमरकशतक। इसके कई संस्करण भारत तथा विदेश में प्रकाशित हुए हैं, जिनमें पूर्ण समानता नहीं पाई जाती। अमरकशतक के विभिन्न संस्करणों में पद्य संख्या ९० से ११५ तक पाई जाती है। जर्मनी में प्रकाशित स्प्रूकेट, ओएदर, तथा बौतलिक के संस्करणों में अमरक के कुछ ही पद्यों का संग्रह है। काशी से सन्वत् १९४४ में प्रकाशित अमरकशतक में—जिसके साथ रविचन्द्रकृत टीका भी प्रकाशित हुई है—पूरे सौ पद्य हैं। अमरकशतक के विभिन्न संस्करणों को देखने से पता चलता है कि इनमें ५१ पद्य समान हैं। कई पद्य जो एक स्थान पर अमरक के माने गये हैं, अन्यत्र नहीं पाये जाते। उदाहरण के लिए 'निःशेषच्युतचन्दन' इत्यादि प्रसिद्ध पद्य अमरक की कृति माना जाता है, किन्तु रविचन्द्र की टीका वाले उक्त प्राचीन संस्करण में यह पद्य नहीं मिलता। ऐसा जान पड़ता है कि कई संस्करणों ने अमरक के वास्तविक पद्यों को छोड़ दिया है, और कई अन्य कवियों के पद्य भी अमरक के शतक में समाविष्ट हो गये हैं। सम्भवतः विकट-

नितम्बा, शीलामट्टारिका जैसी कवयित्रियों के भी दो-तीन पद्य इनमें मिल गये हैं। इसी सम्बन्ध में एक प्रश्न यह उठता है कि क्या अमरक के पद्यों की संख्या पूरी सौ थी? वस्तुतः 'शतक' शब्द का प्रयोग 'अनेक' के अर्थ में प्रयुक्त होता रहता है, तथा अमरक के पद्य सौ से कम या अधिक रहे होंगे। अमरक के समस्त प्रामाणिक पद्यों के विषय में हम कुछ निर्णय नहीं दे सकते, तथापि प्राप्त पद्य उसकी महत्ता स्थापित करने में अल्प है।

अमरक का वास्तविक प्रतिपाद्य रस शृङ्गार है। शृङ्गार के संयोग तथा विप्रलम्भ दोनों पक्षों का वर्णन यहाँ मिलता है, तथा पण्डितों ने तत्तत् प्रकार के नायक-नायिकादि के चित्रों को उसके मुक्तक पद्यों में डूँड़ा है। कुछ लोगों ने यहाँ तक घोषणा करने का साहस किया है कि अमरक ने तत्तत् नायक-नायिकादि की विद्या को ध्यान में रखकर इन चित्रों का सृजन किया था। किन्तु यह मत माग्य नहीं। अमरक के मुक्तकों को कामनास्त्र की तत्तत् नियमसरणि को ध्यान में रखकर लिखा गया नहीं माना जा सकता। अमरक ने स्वच्छन्द रूप में इन मुक्तकों की रचना की है, जिनमें तत्कालीन विलासी दाम्पत्य-जीवन तथा प्रणय-व्यापार का सरस चित्र है, बाद में आलङ्कारिकों ने इनमें अपने लक्षणों के अनुरूप गुण पाकर इन्हें लक्ष्य के रूप में उदाहरण करना आरम्भ किया और इस प्रवृत्ति की अधिकता ने ही उपर्युक्त भ्रान्ति को जन्म दिया है। कुछ विद्वान् इससे भी आगे चले गये हैं। वे अमरकशतक के पद्यों से एक साथ शृङ्गार और शान्त दोनों रसों की व्यञ्जना मानते हैं। रविचन्द्र ने अपनी टीका में अमरक के प्रत्येक पद्य का शान्त रसपरक अर्थ भी बताया है। यह शान्तरस-परक अर्थ निकालने की कल्पना का कारण वही गयोड़ा है, जो अमरक को शङ्कराचार्य से अभिन्न मानता है।^१

अमरक के पद्य मुक्तक काव्य हैं। मुक्तक काव्य वह है, जिसमें प्रत्येक पद्य स्वतन्त्र होता है, वह एक छोटा-सा स्वतः पूर्ण चित्र होता है, उसे प्रसङ्गादि के

१. ननु शृङ्गारश्चकमित्यस्य प्रसिद्धेः कथं शान्तिरसोऽत्र, तत्र उच्यते भगवान् शङ्कराचार्यो दिग्विजयचूलेन काश्मीरमगमत् । तत्र शृङ्गाररसवर्णनार्थं सम्यैरभ्यधितः शृङ्गारी चैव कविः काव्यजातं रसमयं जगदिति वचनादित्यमरनाम्नो राघो वृनस्य परबपुःप्रवेश-विषया शरीरप्रवेशं कृत्वा स्त्रीशतेन सह केलिं विधाय प्रानस्तथा कारयामास । सिन्धुनैः कापटिकोऽयमाजन्ममद्वारातीत्युपहसितः शान्तिरसमन्त्रव्याचष्टे इति किंवदन्त्यतः शान्तिरस-मन्त्र व्याचष्टे शान्तस्य मोक्षसाधनत्वात् ॥

लिए किसी दूसरे पद्य की अपेक्षा नहीं होती। प्रबन्धकाव्य या छण्डकाव्य में प्रत्येक पद्य एक दूसरे से जुँधा रहता है, एक कड़ी की तरह दूसरी कड़ी में जुड़ कर प्रबन्ध की शृङ्खला का सृजन करता है। मुक्तक काव्य एक ही कृति के ढोरे में विरोधे हुए अलग-अलग मोती हैं, जो एक दूसरे से सर्वथा विलग रहते हैं। यही कारण है कि मुक्तक काव्य की रचना अत्यधिक कलाकृतित्व का परिचय देती है। स्वतःपूर्णता, का संचार करने के लिए उसमें भाव-पक्ष की परिपूर्णता, कला-पक्ष का सोष्ठ्य तथा भाषा की समासशक्ति अत्यधिक अपेक्षित है। प्रबन्धकाव्य की अपेक्षा ऊँचे दर्जे के मुक्तक काव्यों की रचना अधिक परिश्रमसाध्य मानी जा सकती है। संस्कृत के इन मुक्तक काव्यों को, जिनका प्रतिनिधित्व अमरकशतक करता है, हम पूरी तरह तो 'लिरिक' नहीं कह सकते, क्योंकि 'लिरिक' काव्यों में जो वैयक्तिकता प्रधानतया पाई जाती है, वह इनमें स्वाभाविक रूप में न आकर अत्यधिक कृत्रिम रूप में आती है।

संस्कृत मुक्तको का उदय हम वैदिक साहित्य के भावप्रवण सूक्तों से ही मान सकते हैं, पर उनकी अछण्डपरम्परा अमरक तक नहीं मानी जा सकती। वैसे घेरीगाथा और घेरगाथा (पालि-साहित्य) में भी कई भावप्रवण मुक्तक उपलब्ध होते हैं, तथा इसी प्रकार के भावप्रवण मुक्तक लोकगीतों (लोक-साहित्य) में भी पाये जाते होंगे। कुछ विद्वानों ने तो हाल की गाथाओं को लोकसाहित्य के मुक्तको का ही संग्रह मान लिया है। किन्तु हाल की गाथाओं के विषय में हम इस मत से सहमत नहीं हैं। हाल की गाथाओं में भले ही ग्राम-वातावरण का चित्र हो, चाहे उनके भाव और कल्पनाएँ ग्रामीण परिवेश को लेकर आती हों, किन्तु उनकी रचना किन्हीं साहित्यिकों के भोजे हाथों ने की है, लोक-साहित्य के कोमल मोले हाथों ने नहीं। अमरकशतक के पूर्व हाल के द्वारा संगृहीत 'सप्तसई' का यह रूप न भी रहा हो, उन प्राकृत कवियों की कई गाथाएँ अवश्य विद्यमान थी, जिनका संग्रह हाल या आढ्यराज ने किया है। इसके साथ ही सम्भव है, अमरक को भर्तृहरि के शृङ्गारशतक से भी प्रेरणा मिली हो।

अमरक का भावपक्ष

शृंगार की विविध स्थितियों का वर्णन करने में अमरक बड़े दक्ष हैं। संयोग तथा विप्रलम्भ के उद्दीपन एवं आलम्बन विभाव, अनुभाव, सात्त्विक

भाव एवं सचारीभावों की व्यञ्जना कराने में वे सफल हुए हैं। एक ही पद में शृंगार के विविध व्यञ्जकों का उपस्थापन कर वे रसचर्वणा कराने की अपूर्व क्षमता रखते हैं। नवोढा मुग्धा के साथ हास-परिहास करते प्रिय, खण्डिता प्रोढ़ा के ताने और तर्जना सहते घृष्ट नायक, विदेश में जाते प्रिय को रोकने के लिए आंसू की नदी वहाने वाली प्रवत्स्यत्पतिका, नूपुर और काखी से घन अग्निकार में भी अभिसरण की सूचना देती कामिनियों के चित्र अमरक के खास चित्र हैं। इनमें एक ओर परस्पर अनुरक्त दम्पतियों के प्रेमालाप, मान-मनोबल के पारिवारिक चित्र हैं, तो दूसरी ओर गुप्त प्रणय के चित्र भी हैं। अमरक का लक्ष्य केवल सहृदय को शृङ्गार रस की चर्वणा कराना है और कारण है, वे न नीतिवाद के फेर में ही पड़ते हैं, न कलापक्ष के घटाटोप में ही फँसते हैं। भर्तृहरि मूलतः नीतिवादी हैं, यही कारण है, भर्तृहरि का शृंगारवर्णन शृंगार के सामान्य रूप को, स्त्री-पुरुष के प्रणय के सामान्य वातावरण को, उपस्थित करता है, अमरक के पद्य प्रणय के किन्हीं विशिष्ट दृश्यों की योजना करते हैं, जिनमें अपना निजी व्यक्तित्व (Individuality) दिखाई पड़ता है। अमरक रसवादी कवि हैं, और परवर्ती शृंगारी मुक्तक कवियों की तरह कला-पक्ष पर ज्यादा जोर नहीं देते। जयदेव तथा जगन्नाथ पण्डितराज अपनी मुक्तक कविताओं में भाव से भी अधिक ध्यान शब्द-योजना पर, पद-लालित्य पर रखते हैं। अमरक पद-विन्यास की सतर्कता के फेर में नहीं फँसते। भाव स्वतः अपने अनुरूप वाणी में ढलकर बाहर आ निकलता है। यद्यपि भालंकारिकों और टीकाकारों ने अमरक के कई पद्यों में पद-दोष बूँदें हैं, पर उन्होंने यह भी घोषणा की है कि अमरक की कविता में पद-दोष होने पर भी वह पद-दोष प्रकारान्तर से रसचर्वणा में साधक ही बनता दिखाई देता है। इस सम्बन्ध में एक प्रसिद्ध पद्य से लिया जाय—

गाडार्लिगनत्रामनोकृतकुचप्रोद्भिप्ररोमोद्गमा

साग्रस्नेहरसातिरेकविषलच्छ्रीमप्रितम्बाभ्ररा ।

मा मा मनद माति मामलभित्तामाक्षरोत्लापिनी

मुप्ता किन्नु मृता नु किं मनसि मे सोना बिसोना नु किम् ॥

कोई नायक रति के ध्यानन्द में बिभोर नायिका की अवस्था का वर्णन कर रहा है। इस नायिका को अत्यधिक गाढ़ आर्लिगन करने के कारण इसके स्तन

दब गये और आलिप्तजनित मुख के कारण इसके रोमांच उद्बुद्ध हो गये हैं (फूट पड़े हैं), अत्यधिक स्नेह-रस के कारण इसका अधोश्चर नितम्ब से बार-बार खिसकता जा रहा है, आलिप्तजनित मर्दन की पीड़ा को न सह सकने के कारण यह टूटे-फूटे वचनों में 'हे प्रिय, नहीं नहीं, मुझे अधिक नहीं...' 'इस प्रकार कहती हुई निश्चेष्ट हो गई है। क्या वह सो गई? यदि यह निद्रामग्न होती तो श्वास चलते रहते, पर इसके श्वास भी नहीं चल रहे हैं, तो क्या यह मर गई? क्या यह मेरे मन में छिप गई? या घुल-मिल गई है?

आलंकारिकों ने इसे रति का वर्णन माना है। प्रस्तुत पद्य में नायिका के रोमांच तथा प्रलय नाम सात्विक भाव, टूटे-फूटे वचनों का बोलना और नितम्ब के घस्त्र का खिसकना उद्दीपन विभाव तथा नायक के वितर्क नामक संचारीभाव की व्यञ्जना कराई गई है। इस पद्य में 'मा मा मानद माति माम-लमिति' इस अंग में ग्लानपदत्व दोष है, क्योंकि यहाँ वाक्य में क्रिया की आकांक्षा बनी रहती है, पर यह दोष भी यहाँ गुण हो गया है। रति-मुख के कारण मोह को प्राप्त होती हुई नायिका के वचनों का अधूरे होना, वाक्य का पूर्ण न होना, 'औचित्य' का पालन बन गया है। साहित्यिक पण्डित इस पद्य की नायिका को 'मोहान्तसुरतलम्बा' प्रीड़ा तथा नायक को अनुकूल मानेंगे।

पति के घर नहीं आई हुई भुग्घा नायिका की लज्जाशीलता का चित्रण करने में अमरक दक्ष है। पति उसके आंचल के छोर को पकड़ कर उसे जाने से रोकना चाहता है और पति की इस चेष्टा को न चाहते हुए भी वह लज्जा से अपना मुँह मुका लेती है। जब पति जबर्दस्ती आलिप्त करना चाहता है तो वह अपने अंगों को एकदम हटा लेती है। हँसती हुई सखियों की ओर देखकर वह उन्हें मन से तो उत्तर देना चाहती है, पर मुँह से कुछ नहीं कह पाती। पति के घर पर जब नववधू का पहले पहल परिहास किया जाता है, तो वह लज्जा से हृदय में दुःखी होती रहती है, क्योंकि लज्जा के कारण वह इन परिहास चेष्टाओं का कोई उत्तर नहीं दे पाती।

पटालम्ने पत्यो नमयति मुखं जातविनया
हठाश्लेषं बाञ्छत्यपहरति गात्राणि निमृत्तम् ।
न शक्नोत्याख्यातुं स्मितमुखसखीदत्तनयना
ह्रिया ताम्पत्यन्तः प्रथमपरिहासे नववधूः ॥

मुग्धा नायिका का कितना स्वाभाविक वर्णन है। इस पद्य में मुखनमनादि अनुभावों के द्वारा नायिकागत व्रीडा नामक संचारीभाव की पुष्टि कराई गई है और ये सब मिलकर सयोंप शृंगार की व्यञ्जना कराते हैं। मुग्धा के पति ने पहले कोई परागनासक्ति सम्बन्धी अपराध किया है। वह खुद यह भी नहीं जानती कि पति से गुस्सा भी करे तो कैसे करे। आखिर इस तरह की नाराजी की भी तो शिक्षा मिलनी जरूरी है। उसे अब तक किसी ने पति का माराज होने की कला ही नहीं सिखाई है, किसी सखी ने इस सम्बन्ध का कोई उपदेश नहीं दिया है। पति से क्रोध करने के समय जिस तरह की मुखाकृति आदि बनानी पड़ती है, जिस तरह की वक्तव्य का प्रयोग करना पड़ता है, उसे वह जानती ही नहीं। पर उसे यह पता लग चुका है कि प्रिय ने कोई अपराध अवश्य किया है और उसके मन को यह व्यवहार बुरा लगा है। उसे अपनी दशा पर कष्ट हो जाता है, वह प्रिय पर तो गुस्सा नहीं करती पर स्वयं नेत्र की पँखुड़ियों को झलती हुई, निर्मल कपोल पर टुकटने हुए स्वच्छ अश्रुकों से — जिनमें खल वाल छलकते दिखाई दे रहे हैं — केवल रोती हुई कोप की व्यञ्जना करा रही है।

सा परतुः प्रथमापराधसमये सख्योपदेशं विना

नो जानाति सविभ्रमांगवलनावक्रोक्तिसूचनम् ।

स्वच्छन्दच्छकपोलमूलमलितैः वयस्तनेश्वर्यला

भावा केवलमेव शोभति लुठल्लोलालकैरधुभिः ॥

किसी स्त्री का पति विदेश जा रहा है। जिस देश में वह जा रहा है वह इतना दूर है कि उसे पहुँचने में ही बहुत समय (दिन-रात) लगेंगे। पर बेचारी भोली-भाली नायिका को यह क्या पता कि वह बहुत दूर जा रहा है, साथ ही उसे तो प्रिय की छल भर की जुदाई भी सहन न हो सकेगी। इसी-लिए वह यह जानना चाहती है कि उसका प्रिय विदेश तो जा रहा है, पर अब तक लौट आयगा। क्या वह एक पहर बाद लौट आयगा? यदि एक पहर बाद न आ सके तो मध्याह्न में तो आ ही जायगा ना? यदि मध्याह्न में भी नहीं आ सके, तो अपराह्न में तो अवश्य लौट आयगा? अथवा वह मूर्ख के छिपने पर शाम तक लौट आयगा? इस प्रकार के वचनों को कहती हुई प्रिया बहुत दूर देश जाने की इच्छा वाले प्रिय के गमन को आँखों से आँसू गिराती हुई रोक रही है।

ग्रहरविरतो मध्ये बाह्वस्ततोऽपि परेऽप्यवा
विनकुति गते वास्तं नाय त्वमद्य समेप्यसि ।
इति दिनशतप्राप्यं देशं प्रियस्य विष्णोस्ततो
हरति यमनं बाजासापैः सबाष्पपतञ्जलेः ॥

नायिका को शाम तक का प्रिय का वियोग फिर भी सह्य हो सकेगा, इससे अधिक देर तक वह वियोग न सह सकेगी, इस भाव की व्यञ्जना कराई गई है। इस पद्य की नायिका प्रवत्स्यत्पतिका है।

एक दूसरी प्रवत्स्यत्पतिका तो पति को इस बात का संकेत भी दे देती है कि यदि उसने जाने की मन में पूरी तरह ठान ली है, तो वह भी मरने को तैयार हो चुकी है, क्योंकि प्रिय के वियोग में उसका मरण अवश्यभावी है।

याता किन्न मिलन्ति शुम्भरि पुनश्चिन्ता त्वयाऽस्मत्कृते
नो कार्या नितरा कृदाति कथयदेवं सवाल्ये मयि ।
लज्जामन्यवतारकेण निपतत्योताधुना धधुषा
दृष्ट्वा मां हसितेन भाविमरणोत्साहस्तथा सूचितः ॥

‘प्रिये, विदेश में गये लोग क्या फिर लौटकर नहीं मिलते? विदेश में जाकर लोग वापस लौट आते हैं, इसलिए मेरे विषय में तुम्हें कोई चिन्ता करने की आवश्यकता नहीं। साथ ही तुम अत्यधिक दुर्बल हो, चिन्ता करने में तुम्हें कष्ट होगा, अतः तुम्हें अपने शरीर का भी ध्यान रखने की आवश्यकता है।’ नायक ने इस तरह कह कर प्रिया को समझाना चाहा। विदाई के कारण दुःखी नायक की आँखों में आँसू झलक आये थे, पर नायिका ने अपने आँसुओं को रोक रखा था, जैसे उसकी आँखें उन आँसुओं को पी गई थीं। नायक की तसल्ली दिलाने वाली बातें सुन कर नायिका ने लज्जा से निश्चल पुनर्दियों वाले नेत्र से उसरी ओर देखा और वह हँस बी। यह हँसी जाने की अनुमति न थी, बल्कि इस बात की सूचना थी कि प्रिय के वियोग से उपस्थित होने वाले भावी मरण के लिए वह हँसी-खुशी तैयार है और प्रिय को इस बात का सङ्केत था कि तुम जाना ही चाहते हो, तो आओ मैं आँसू गिराकर तुम्हारे मार्ग को अमङ्गल नहीं बनाना चाहती, फिर भी यह न समझना की मैं तुम्हारे जाने के बाद जीवित रहूँ सक्ती। तुम्हारा वियोग हमारे लिए मरण से भी बढकर है, मौत का तो मैं हँसकर स्वागत कर सकती हूँ।

प्रस्तुत के प्रकरण के विषय में आलोचकारियों का कहना है कि यह रत्न विदेश जाने के लिए प्रस्तुत, किन्तु प्रिया की विरहदग्गा को देखकर जाने के प्रोधान को हस्त करके नायक के द्वारा किसी दिन से कही गई है, जो यह जानना चाहता है कि वह विदेश जा रहा था फिर क्यों न गया। उन्मुद्ध विमलम के दोनों चित्रों में एक भेद है— दोनों प्रकल्पप्रतिभा के चित्र हैं, किन्तु पहला चित्र किसी कोलो प्रेक्षी का है, दूसरा किसी संभोर प्रकृति की नायिका का चित्र है। विमलम-मोहा की दृष्टि से दूसरा पद्य अधिक तीव्र है, यद्यपि यही नायिका ने एक भी बंद बाँध नहीं दिया है, पर उसकी हँसी हृदय में स्थित सर्वशोभा की व्यञ्जना करने में पूर्ण समर्थ हुई है। पहला चित्र किसी मुग्धा प्रकल्पप्रतिभा का है, दूसरा प्रेक्षा का प्रपञ्चा का। दूसरे पद्य में आलोचकारियों ने अग्रस्तुतप्रसंसा बलकार माना है, जहाँ दिन के शाय 'न जाने कन कार्य' के विषय में पूछे जाने पर 'कारण' का कथन किया गया है। इस पद्य का उस विमलम गृहकार है, नायक अनुकूल। नायिका का लज्जासे कनीनिकाओं को निश्चल कर देवना, हँसना आदि अनुभाव है।

यहाँ दो बातें मुख्य पद्यों के वर्णन के विषय में कह दी जायें। प्रेक्षा कि स्पष्ट है, मुख्य पद्य करने काय में पूर्ण होते हैं। पर छोटे से पद्य में कवि समस्त वातावरण की मृष्टि लो कर नहीं पाता, इसलिए सहृदय पाठक को पद्य का प्रसङ्ग प्रकरणादि उपर से जोड़ना पड़ता है। कनी-कमी लो यह पद्य किस समय कहा गया है, किसी रत्न है, किसे कहा गया है आदि जोड़ना किये बिना वर्णनार्थ स्पष्ट नहीं हो पाता। अतः सहृदय अनुकूल प्रसङ्ग की जोड़ना करने के बाद ही रसवर्णन कर पाता है। दूसरे, मुख्यों के विषय में एक और कठिनाता पाई जाती है, जो साहित्यशास्त्र में सम्बन्ध रखती है। रस-निर्गम के साधन विभाव, अनुभाव तथा मुखाय भाव माने गये हैं, तथा ये सब निगूढ ('गूढ चक्रादिन्याय' में) रसवर्णन करते हैं। प्रत्यक्षकार के पास इतना विचार क्षेत्र रहता है कि वह किसी रस के अनुकूल विभावार्थ की मृष्टि पूरी तरह कर पाता है, पर मुख्य कवि को तो एक ही रस में रस भर देना है और इस कारण से सावर करने की क्रिया में वह विभावार्थ की मृष्टि पूरी तरह नहीं कर पाता, वह इनकी व्यञ्जना भर कर सकता है। साहित्य-

शास्त्री के सामने कई ऐसे मुक्तक पद्य आते हैं, जहाँ विभाव, अनुभाव, सात्विक-भाव, संवारी सभी का एक साथ निर्देश नहीं मिलता। ऐसे स्थलों पर रसवर्णना कैसे होगी ?

कोई प्रिय विदेश से आ रहा है। उसके आने की खुशी में दरवाजा सजाया जाना चाहिए, पर आने की खुशी में नायिका इतनी विभोर हो गई है कि उसके स्वागत की संवारी करना वह भूल ही गई। वह स्वयं द्वार पर जाकर प्रिय के स्वागत के लिए खड़ी हो गई और उसने अपने अङ्गों में ही विदेश से आते प्रिय के स्वागतार्थ मङ्गल इश्यों की रचना कर दी। चाहे उसने नील कमलों की बन्दनवार दरवाजे पर न लगाई हो, उसकी आँखें—जी प्रिय के आने के मार्ग में बिछी पड़ी थीं—लम्बी बन्दनवार की सृष्टि कर रही थी; चाहे उसने प्रिय के मार्ग में कुन्द, चमेली आदि फूलों को न बिखेरा हो, पर प्रिय के आने की खुशी में उसकी मुस्कराहट ही फूलों के रूप में चारों ओर बिखरकर वातावरण को सुरभित बना रही थी। प्रिय को अर्घ्य देने के लिए उसने कोई घट या जलपात्र नहीं ले रखा था, किन्तु उसके पसीने से लपपय दोनों स्तन (पयोधर—जल को धारण करने वाले) ही प्रिय को अर्घ्यदान दे रहे थे। इस प्रकार उस नायिका ने चाहे घर में आते प्रिय के स्वागत में बाहरी दिखावा न दिखाया हो, पर मङ्गल की सारी सामग्री अवश्य (सजाई) थी।^१

दीर्घा बन्दनमालिका विरचिता कृटयैव नेम्योदरेः

पुष्पाणां प्रकटस्मितेन रचितो नो कुन्दमाख्यादिभिः।

इतः स्वैरमुखा पयोधरपुगेनार्घ्यो न कुम्भाम्भसा

स्वैरेववायवैः प्रियस्य विशतस्तम्बाः कृतं मङ्गलम् ॥

इस पद्य में कवि ने स्पष्टतः आलंबन विभाव का ही वर्णन किया है। सात्विक भावों में स्वेद का संकेत मिलता है, पर अन्य रसोपकरणों का स्पष्ट निर्देश नहीं। तो ऐसे स्थल पर रसवर्णना कैसे हो सकती। इस प्रश्न का समा-

१. हिन्दी के लेखक रायकृष्णदास की 'व्याजस्तुति' नामक गद्यकाव्य की एक नायिका से यह नायिका कितनी भिन्न है, वह वैचारी में ही विभोर रहती है, यहाँ तक की प्रिय उसके नज़ीरी वाले की भूप कल्याण और 'निषाद' के लगाने की बारीकी को प्रशंसा कर पाता है, जब कि इस नायिका को न बन्दनवारों की फिक्र है, न किसी शहनाई वाले को दरवाजे पर बिठाने की। वह तो इतनी मुग्ध है कि इन बातों की ओर विचार ही नहीं जा पाता।

घान करते हुए आलंकारिकों का कहना है कि ऐसे मुक्तक काव्यों में सहृदय पाठक स्वानुभवजनित कल्पना के कारण अन्य रसोपकरणों का अछाहार कर लिया करते हैं ।^१ यहाँ नायिका के रोमाञ्च खड़े हो गये होंगे, खुशी के कारण उसकी पलकें ठहर (स्तब्ध हो) गई होंगी, उसका सांस कुछ क्षण के लिए रुक-सा गया होगा, वह प्रिय की ओर एकटक देख रही होगी, हर्ष, वीर्य, उत्सुकता जैसे सञ्चारी भावों का अनुभव कर रही होगी ।

विदेरा में जाते या विदेश से आते प्रिय के कारण दुःखी या सुखी नायिका के भाविक चित्रों के अतिरिक्त अमरक नायिकाओं के मान के चित्र में हल्का गहरा कई तरह का रंग भरने में सिद्धहस्त है । मान के हल्केपन का एक चित्र हम ऊपर देख चुके हैं, एक दूसरा चित्र यह है, जहाँ नायिका मान करना ही नहीं चाहती । भला वह मान करे तो किससे, क्या उसी से जो सदा उसके हृदय में निवास करता है । सखी तो मान करने की शिक्षा दे रही है, पर क्या उसे यह पता नहीं कि वह मेरे हृदय में क्षिप्त है, कहीं उसने ये सारी बातें सुन लीं तो ?

मृग्ये मृग्यतयैव मेनुमसिः कालः किमार्थयते
मानं यास्व धीनि वषान् भ्रजुतां दूरे कुव प्रेषति ।
सख्यैव प्रतिबोधिता प्रतिवचस्तामाह भीतानना
मोचैः धंस हृदि स्थितो हि मम मे प्राणेश्वरः शोष्यति ॥

कोई सखी भोली-भाली नायिका को नायक के अपराध से दृष्ट होकर मान करने की सीख दे रही है । 'हे भोली सखी, क्या तुम इसी तरह भीतेपन के साथ जिन्दगी बिता दोगी । जरा मान करो, कुछ धर्म धारण करो, अपने हृदय की सरलता को दूर करो ।' पर नायिका पर इस सीख का कोई असर नहीं होता, वह डरकर सखी को उत्तर देती हुई कहती हुई कहती है—'सखी ! जरा धीरे धीरे कहो, कहीं हृदय में बैठे हुए प्राणेश्वर इन बातों को न सुन ले ।'

१ एकस्य व्यभिचारान्मिहितानां व्यञ्जकत्वे स्थितेऽप्राधारणेनापीतरद्रवमाधिप्यते । किंच रसस्य विभावादिममूढालम्बनरूपत्वादेकैकस्मादसाधारणादपि व्यक्त्यभावात्मिहितानां नैव व्यञ्जकत्वम् । अतोऽप्राधारण्येऽपीतरद्रवमाधिप्यते ततो मिमितैस्त्वदभिप्यक्तिः, इति । काव्यमदीर (काव्य-काव्यटीका पृ० १०५)

इस पद्य का 'प्राणेश्वर' शब्द अपूर्व व्यञ्जना लेकर आया है। अरे, वह मेरा ही नहीं, मेरे प्राणों तक का स्वामी है, तुम मुझे स्वामी से मान करने को कह रही हो, कहीं मैं ऐसा करने की कल्पना भी कर सकती हूँ? सखी, तुम्हारी चेष्टा व्यर्थ है, मुझे मान-मनावल के झगड़े में नहीं फँसना है, मैं तो दासी हूँ और दासी बनी रहना चाहती हूँ, अपने प्राणेश्वर की उपासिका।

पर अमरक की दूसरी नायिका तो सखियों को सीख में इतनी लिखी-पढ़ी है कि वह 'गुप्त गुप्त और चेला शक्कर' वाली कहावत चरितार्थ करती देखी जाती है। वह अपराधी नायक को पकड़कर सखियों के सामने घर के मन्दर ले जाती है और उसे अपराध का दण्ड भी देने का साहस करती है और अमरक का 'धन्य नायक' अपराधी होने के कारण लज्जित होकर दण्ड भोगता है और हँसता रहता है।

कोपात्कोमललोलबाहुलतिकापाशेन बद्ध्वा बृद्धं
नीत्वा वासनिकेतन दयितया सायं सखीनां पुरः।
भूयोऽप्येवमिति स्खलत्कलपिरा संसृज्य दुश्चेष्टितं
यन्यो हन्यत एव नित्यं तिरः प्रेयान् खल्य हसन् ॥

'नायक ने अपराध किया है। प्रिया शाम को उसे कोमल और चंचल बाहुओं की लता के पाश से अच्छी तरह बाँध कर, शोध से भरी हुई, श्रीङ्गागृह में ले जाती है। वहाँ पर सखियों के सामने स्खलित बाणी के द्वारा उससे कहती है— 'ऐसा फिर करोमे' और इस तरह उसके अपराध को सूचित करती है। रोती हुई नायिका के द्वारा लज्जित तथा हँसता हुआ धन्य नायक पीटा जा रहा है।'।

पर घृष्ट नायक इन ताड़नाओं की परवाह थोड़े ही करता है, वह जहाँ कहीं मीरा देखता है, ज्येष्ठा नायिका का अपराध कर ही बैठता है और कभी-कभी तो इतनी बालाकी करता है कि उसे विश्वास में डाल कर उसी के समझ कनिष्ठा से प्रणय-चेष्टा करता देखा जाता है।

दृष्ट्वैकासनसंस्थिते प्रियतमे पद्मादुपेत्पादरा—
देवत्या नयने पिपाय विहितक्रोडानुगन्धच्छलः।
ईषद्विक्रितकन्धरः सपुलकः प्रेमालससन्मानसा—
मन्तर्हासलसत्कपोलफलका धूर्तोऽपरां क्षुब्धति ॥

‘नायक ने देखा कि ज्येष्ठा तथा कनिष्ठा दोनों नायिकाएँ एक ही आसन पर बंठी हैं। इसलिए वह आदर के साथ (या कुछ भय से) धीरे-धीरे पीछे छि वहीं पहुँचता है, वहाँ जाकर वह क्रीड़ा करने के ढोंग से ज्येष्ठा नायिका के नेत्रों को दोनों हाथों से बन्द कर देता है। इसके बाद वह धूर्त नायक अपनी गरदन को जरा टेढ़ी करके, रोमांचित होकर उस कनिष्ठा नायिका को चुम्ब लेता है, जिसका मन प्रेम के कारण उत्सलित हो रहा है तथा जिसके कपोल फलक आन्तरिक हैसी के कारण सुशोभित हो रहे हैं’।

अमरक की प्रकृति उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत आती है। अमरकशतक में प्रकृति-चित्रण के तीन चार पद्य पाये जाते हैं, जो सुन्दर हैं। अमरक के प्रकृति-वर्णन का एक उदाहरण देना पर्याप्त होगा।

रामाणी रमणीपवत्रशशिनः स्वेदोदबिन्दुप्लुतो
ध्यालोलालकवत्सरो प्रधलयन् धुन्वन्नितम्बाम्बरम् ।
प्रातर्वाति भयो प्रकामविकसद्वाजीवराजीवरत्नो-
जालामोदमनोहरो रतिरसग्लानि हरम्मादतः ॥

‘वसन्त ऋतु में प्रातःकाल के समय अत्यधिक शीतल, मन्द एव सुगन्धित पवन चल रहा है। पवन रमणियों के सुन्दर मुख-चन्द्र पर सुरतधम के कारण छिटके हुए स्वेदकणों में महाया हुआ है (स्वेदकण के जल के स्रसर्ग के कारण यह शीतल हो गया है), यह नायिकाओं की चंचल केश-वत्सरियों को हिला रहा है तथा उनके नितम्ब वस्त्र को कँपा रहा है (पवन-मग्न्यर गति से चलता हुआ नायिकाओं के केशों और वस्त्रों को मन्द-मन्द आन्दोलित कर उनकी रमणीयता बढ़ा रहा है), वह प्रातःकाल के समय खिले हुए अनेक कमलों के पराग-समूह की सुगन्ध से मनोहर है और शीतल, मन्द तथा सुगन्धित होने के कारण नायिकाओं की सुरतजनित घकावट (ग्लानि) को दूर कर रहा है।

अमरक में ऐसे कई रस-निर्जर काव्य हैं, जिनके कारण अमरक के एक-एक पद्य को संकटों प्रबन्धकाष्ठों से बढकर माना गया है। यही कारण है कि एक सहृदय आलोचक ने अमरक के काव्य को वह डमरु माना था, जो किसी अपूर्व शृंगारभणिति को उत्पन्न कर घन्य सहृदयों के कर्णकुहरों को आप्यावित करता है।^१ किन्तु अमरक का अभिव्यञ्जनापन्न भी इसमें सहायता करता है। अमरकः

१. अमरकवित्त्वमरकनादेन विनिर्मुक्ता जायति ।

शृंगारभणितिरन्या भन्वाजी अवणविवरेषु ॥ (अनु'नवमदेव)

की अभिव्यञ्जना में कलावादियों की-सी तडक-भड़क न हो, उसमें अपूर्व समास-शक्ति, अपूर्व वक्रता, व्यञ्जनाशक्ति और ओज पाया जाता है। अमरक की यह पैनी व्यञ्जनाशक्ति ही उसके पद्यों की गायर में रस के सागर को भरने की क्षमता रखती है।

अमरक का कला-पक्ष

रसवादी कवि कलापक्ष की कृत्रिमता का मोह नहीं करता, वह भावपक्ष के प्रवाह में इतना बह जाता है कि अर्थ या शब्द को सोच-सोच कर रखने की ओर ध्यान नहीं देता। अमरक ऐसे ही शृङ्गारी कवि हैं, जो अवचेतन मन में छिपी भावसतति को वाणी के द्वारा, सहज स्वभाविक शैली के द्वारा, सहृदयों के समक्ष उरस्थित कर देना चाहते हैं। पिछले लेख के शृङ्गारी कवियों की भाँति न तो अमरक कल्पना की उड़ान में ही फँसते हैं, न सुन्दर पद-योजना में ही। जयदेव तथा पण्डितराज जनन्याय में अर्थ एवं शब्द दोनों की रमणीयता देखी जा सकती है, किन्तु जो भावतरलता अमरक के पास है, वह वहाँ ठीक उसी भाषा में उल्लब्ध नहीं होती। पर इतना होते हुए भी अमरक में अर्था-लंकार तथा शब्दालंकार का स्वाभाविक निर्वाह मिल सकता है। अमरक के अर्थालंकार प्रयोग के विषय में एक उदाहरण देना पर्याप्त होगा।

सालङ्कं शतदलाधिककान्तिरभ्यं रत्नोद्यमनिकराक्षनूपुरं च ।

क्षिप्तं भृशं कुपितया तरलोत्पलादया सौभाग्यचिह्नमिव मूर्ध्नि पदं विरेजे ॥

किसी नायिका ने गुस्से में आकर अपराधी नायक के सिर पर चरण प्रहार किया है। चंचल कमल के समान नेत्र वाली नायिका के द्वारा तेजी से मारा हुआ चरण—जो महावर में सना हुआ था, कमल से भी अधिक कान्ति वाला था और रत्नमूह के तेज से जागृत्यमान नूपुर वाला था—नायक के सिर पर इसी तरह सुशोभित हुआ, जैसे उसके सिर पर सौभाग्य-चिह्न स्थापित किया गया हो।

अमरक में साद्यम्भूलक अलंकारों का स्वाभाविक प्रयोग मिलता है।

यद्यपि अमरक में गायामप्तशती या आर्यासप्तशती जैसी भाषा की कसावट नहीं मिल सकेगी, फिर भी अमरक के फलक (केन्वस) को देखते हुए वे कम २९ स० क०

सफल नहीं कहे जा सकते । गाथा, आर्था या दोहे जैसे छोटे से छन्दों में समस्त चित्र को उपस्थित कर देने की कला नि.सन्देह प्रशंसनीय है, किन्तु अमरक संस्कृत वणिक छन्दों की ही लेकर इन चित्रों की रखना चाहते थे । अनुष्टुप् छन्द जो प्रायः प्रबन्ध काव्यों के उपयुक्त है, मुक्तक काव्य में असफल सिद्ध होता है । यही कारण है कि, अमरक ने वसन्ततिलका, शिखरिणी, शादूलविक्रीडित जैसे बड़े वर्णित वृत्तों को चुना । इनमें भी अमरक का विशेष मोह शादूलविक्रीडित के प्रति है । शादूलविक्रीडित एक ऐसा छन्द है, जो एक साथ शृंगार तथा वीर दोनों रसों की व्यञ्जना कराने में समर्थ दिखाई देता है । इसमें जहाँ एक ओर विकट समाप्तान्तपदावली वाली सघटना अपने गंभीर रूप में व्यक्त होनी है, वहाँ छ टे-छोटे पदों वाली ललित वंदर्भी भी गतिमय दिखाई पड़ती है । अमरक के शादूलविक्रीडित वंदर्भी की सरणि पर चलकर शृङ्गार की व्यञ्जना कराते हैं ।

अमरक के शब्द-प्रयोगों में वाद के कवियों जैसा बाह्यरी सौगंध्य न भी हो, एक अपूर्व मगिना पाई जाती है । उसके कई प्रयोग व्यञ्जनावृत्ति के बेजोड़ सदाहरण हैं । निम्नलिखित पद्य में कोई नायिका उसके प्रति रक्त व्यवहार वाले नायक की चेष्टा की व्यञ्जना कराती हुई जिन विशेषणों का प्रयोग कर रही है, वे नायिका के भाव की व्यञ्जना कराने में पूर्णतः समर्थ हैं ।

पुराभूदस्माकं नियतमविभिन्ना तनुरियं
ततो नु त्वं प्रेमान् वयमपि हताशाः प्रियतमाः ।
इदानीं नावस्त्यं वयमपि कसत्रं किमपरं
मयाप्तं प्राणानां कुलिशकठिनानां फलामदम् ॥

पहले तो हमारा प्रेम इतना गहरा था कि हमारा शरीर एक था, लेकिन धीरे-धीरे यह व्यवहार समाप्त हो गया और तुम प्रिय बन गये और हम प्रियतमा । प्रेम की अद्वैतस्थिति का अनुभव करने के बाद जब तुम्हारा मन भर गया, तो हमारा मन (तुम्हारे ही काग्न) एक न रह सका, पर फिर भी किसी तरह प्रिय-प्रेयसी वाला व्यवहार बना रहा तुम मुझे प्रेयसी समझते रहे, मैं तुम्हें प्रिय । अगर यह स्थिति भी बनी रहनी तो गनीमत थी, पर मुझे तो इससे भी अधिक वञ्चनाव सहना था । तुम्हारा व्यवहार इससे भी च्युत हो

गया और तुम मुझे कलत्र समझने लगे । इस समय तुम मेरे लिए 'नाथ' हो गये हो, और मैं तुम्हारे लिए 'कलत्र' । अब हमारा वह प्रणय सम्बन्ध जाता रहा, तुम मेरे स्वामी (मालिक) हो, और मैं तुम्हारी 'खरीदी हुई दासी के समान पत्नी' । इससे बढ़कर मेरे लिए दुःख हो ही क्या सकता है, यह तो मेरे प्राणों का दोष है कि मैं इस व्यवहार परिवर्तन को सहते हुए भी जीवित हूँ । मैं अपने व्यक्तित्व प्राणों का फल जो भोग रही हूँ ।

इस पद्य में 'नाथ' तथा 'कलत्र' शब्द के प्रयोग में अपूर्ण व्यञ्जनाशक्ति है । 'कलत्र' शब्द का नपुंसक लिंग भी इस बात की व्यञ्जना करता है कि नायक का व्यवहार नायिका के साथ ठीक वैसा ही हो गया है, जैसे खरीदी हुई अचेतन वस्तु के साथ ।

पद-प्रयोग की व्यञ्जना का एक दूसरा सुन्दर निर्वाह अमरक के निम्न-लिखित पद्य में है, जहाँ नाटकीयता के परिवेश में नायिका के कोप की व्यञ्जना कराई गई है ।

बाले नाथ विमुञ्च मानिनि एवं रोयात्मया कि कृतम् ।
 लेशोऽस्मासु न मेऽपराध्याति भवान् सर्वेऽपराया मयि ।
 तर्हि रोविषो मद्गदेन बचसा करपाप्रतो दृष्टते
 मन्वेतन्मम का तवास्मि बधिता नास्मीत्यतो दृष्टते ॥

नायक अन्य नायिका से प्रेम करने के कारण अपराधी सिद्ध हो चुका है । जब वह घर पर जाता है, तो ज्येष्ठा नायिका को मान व रोष से युक्त पाता है । वह उसे मनाने के लिए कुछ कहना चाहता है इसीलिए उसे केवल संबोधित करता है—'बाले' ! इसके पहले कि वह कुछ कह पाये नायिका—'क्या कहना चाहते हैं'—इस बात की व्यञ्जना कराती हुई केवल 'नाथ' इतना-सा उत्तर देती है । इस 'नाथ' के द्वारा वह यह भी व्यञ्जना कराना चाहती है कि अब आप मुझे प्रेम नहीं करने, इसलिए मैं आपको 'प्रिय' कहते हुए हिचकिचाती हूँ । आपका व्यवहार मेरे साथ ऐसा है कि मैं दासी हूँ, आप स्वामी । इसी तरह नायक का 'बाले' संबोधन भी नायिका के भोलेपन की व्यञ्जना कराकर इस बात का संकेत करता है कि वह बिना कारण कोप कर रही है । नायक उसे रोष को छोड़ने को कहता है—'मानिनि, रोष को छोड़ दो ।' 'रोष करके

मैंने क्या किया है।' (आपका कोई अपराध तो किया नहीं ।) 'तुम्हारे रोष करने से हमें दुःख हो रहा है।' 'आपने तो मेरा कोई अपराध नहीं किया है, सारे अपराध मैंने ही किये हैं।' इस पर नायक कोई उत्तर नहीं दे पाता, और कहता है—'तो फिर तुम बदगद वचनों से क्यों रोती हो?' 'मैं किसके आगे रो रही हूँ।' 'यह मेरे आगे रो रही हो ना।' 'मैं तुम्हारी क्या हूँ।' 'प्रिया।' नहीं, मैं तुम्हारी प्रिया नहीं हूँ, इसीलिए तो रो रही हूँ।'

इस पद्य में भाषा की अपूर्व समास-शक्ति पाई जाती है ।

अमरक के अनुयायी

अमरक ने संस्कृत के कई भाषी कवियों और कवयित्रियों को प्रोत्साहित किया है। सुमापित संग्रह में कई अज्ञातनामा तथा ज्ञातनामा कवियों के शृङ्गारी मुक्तक पद्य मिलते हैं। इनमें कुछ कवयित्रियाँ भी हैं। विग्ना (विग्निका), विकटनितम्बा, शोलाभट्टारिका, जघनचपला जैसे लगभग ४० कवयित्रियों के शृङ्गारी मुक्तक मिलते हैं, जिनमें कई तो भावपक्ष की दृष्टि से अत्यन्त उत्कृष्ट हैं। पर इन मुक्तक पद्यों में अपने आप में ऐसी कोई विशेषता नहीं दिखाई देती, जिसे 'स्त्री-कलाकार का निजी स्पर्श' कहा जा सके। डॉ० डे को तो इन्हें कवयित्रियों की रचना मानने तक में संदेह हो जाता है, क्योंकि इस प्रकार की रचना कोई पुरुष कलाकार भी कर सकता है। कवयित्रियों के विकटनितम्बा जघनचपला जैसे नाम देखकर भी डॉ० डे की यह धारणा बन जाती है कि इस तरह के विभिन्न नाम किन्हीं पुरुष कवियों ने ही रख दिये हैं, क्या ये रचनाएँ भी इन नामवाली कवयित्रियों की नहीं। कुछ भी हो, इतना तो माना जा सकता है कि इनमें से कुछ कवयित्रियाँ अवश्य रही होंगी। यदि कवयित्रियाँ मयुराविजय (विजय नगर के राजा कम्पन की पत्नी गंगा देवी की रचना) जैसे महाकाव्य और वरदाभिकापरिणय (विजयनगर के अन्य राजा अच्युत-राय की पत्नी तिकमलाम्बा की रचना) जैसे चम्पूकाव्य की रचना कर सकती हैं, तो उनके मुक्तककर्तृत्व को शंका की दृष्टि से क्यों देखा जाय? यह दूसरी बात है कि साहित्य की रुढ़ शृङ्गारी पद्धति प्रणय-चित्रण पर इतनी हावी हो गई थी, उन्हें उसी सरणि का आश्रय लेना पड़ा हो, फलतः उनकी व्यक्तित्वता उनमें सरलित न हो सकी हो।

संस्कृत साहित्य में बहुत बाद में लिखे गये कई मुक्तक शृङ्गारी काव्य संग्रह मिलते हैं। जगन्नाथ पण्डितराज के भामिनीविलास के अन्तर्गत शृङ्गारविलास में शृङ्गारी मुक्तको का संग्रह है। जगन्नाथ पण्डितराज के पद्यों का भावपक्ष तो वही रुढ़ नायक-नायिका-भेद से प्रभावित है, किन्तु पद-शय्या इतनी रमणीय है कि वंसी संस्कृत के कुछ ही कवियों में दिखाई पड़ती है। सरस वैदर्भी शैली का प्रयोग करते हुए भी जगन्नाथ पण्डितराज इतनी सुन्दर अनुप्रास-योजना कर पाते हैं कि उनका कोई भी पद्य इससे रहित नहीं दिखाई देता। पण्डितराज के पद्यों पर भी अमरक का प्रभाव लक्षित होता है तथा संस्कृत की विशाल मुक्तक काव्यपरम्परा में अमरक का अपना निजी महत्त्व है।

जयदेव

अमरक ने हमें शृंगार का स्वाभाविक प्रवाह मिलता है जो कला पद्धति की कृत्रिमता के आलपाल से अवरुद्ध होकर नहीं आता। अमरक के बाद के शृंगारी मुक्तकों पर एक ओर वास्तव्ययन के कामनास्त्र का प्रभाव पड़ा, दूसरी ओर साहित्यशास्त्र के नायक-नायिका भेद का, तीसरी ओर संस्कृत के ह्रासो-न्मुख काल की रोति-निर्वन्धता ने भी मुक्तक काव्यों के स्वाभाविक परिवाह को रोक दिया। जयदेव में हमें संगीत और पद-सालिरय के अपूर्व गुण मिलते हैं किन्तु अमरक जैसी भावतरलता नहीं। जयदेव की मुक्तक कविता कला के सचि में ढलकर अवश्य आती है पर ध्यान से देखने पर उसमें मौलिकता का अभाव दिखाई देता है और जयदेव को इतनी ख्याति जो मिल पाई है, उसका एकमात्र कारण जयदेव की अभिव्यञ्जना उसका काव्य-परिवेश ही माना जा सकता है। लेकिन इतना होते हुए भी जयदेव ने जितनी ख्याति प्राप्त की है, उसमें कई सत्त्व काम करते देखे जाते हैं। जयदेव के मुक्तकों को इतना आदर प्राप्त होने का एक कारण तो यह है कि जयदेव ने संगीत की शान में काव्य को बिठाकर साहित्य और संगीत का अपूर्व समन्वय उपस्थित किया है। यही कारण है कि जयदेव की कृति एक ओर कविधों और साहित्यिकों के गले का हार बनी रही है, तो दूसरी ओर संगीतज्ञों की बीणा के द्वारा सुवर्णित हो उठी है। इतना ही नहीं, जयदेव ने अपनी कविता में जितने शृङ्गारी नायक-नायिकाओं को चुना वे चाहे जयदेव के लिए लौकिक मानवीय रूप में ही आये हों, भावी माधुर्य-सम्प्रदाय के भक्तों के लिए अलौकिक रस की व्यञ्जना कराने वाले बन गये। इस अन्तिम सत्त्व में जयदेव को कृष्ण-भक्त कवि के रूप में देखा और उसकी कविताओं को भक्ति-रस का उन्नत चोषित किया। कुछ भी हो जयदेव संस्कृत साहित्य के ह्रासोन्मुखी कवियों में एक प्रबल व्यक्तित्व है, जिन्हें कोई भी आलोचक अपने परिशीलन में नहीं छोड़ सकता।

~ जयदेव की विधि तथा जीवन कृति के विषय में किंवदन्तियों एवं परम्पराओं ने सत्य को अक्षुण्ण बनाये रखा है। जयदेव भोजदेव तथा राधादेवी के

पुत्र थे ।^१ ये बङ्गाल के सेन वंश के राजा लक्ष्मणसेन के राजकवि थे । लक्ष्मणसेन की सभा में जयदेव के अतिरिक्त और भी कई कवि थे, जिसमें मुख्य उमापतिधर, आर्यासप्तशती के रचयिता गोवर्धन, पवनदूत नामक काव्य के लेखक कवि घोषी हैं । जयदेव ने स्वयं अपने काव्य में इन कवियों का वर्णन किया है और यह भी बताया है कि किस कवि में क्या-क्या विशेषता पाई जाती थी । जयदेव के मत से उमापतिधर सुन्दर पदरचना में दक्ष थे; गोवर्धनकवि शृंगार रस के अनुरूप लक्ष्य काव्यों की रचना में निपुण और घोषी कवि कविताओं को स्मरण रखने में दक्ष, किन्तु जयदेव एक साथ शब्द तथा अर्थ से गम्भीर काव्य-रचना करने में पटु थे ; जयदेव के आद्यपद्यज्ञा लक्ष्मणसेन स्वयं भी कवि थे और उनके नाम से कुछ पद्य सुभाषितों में मिलते हैं । जयदेव के प्रसिद्ध पद्य 'मेघमंदुरानन्दर' इत्यादि के दृश पर लक्ष्मणसेन का भी एक पद्य सुभाषितों में मिलता है ।

आहूताद्य मयोस्तवे निशि गृहं क्षुब्ध विनुष्यामता

श्लोकः प्रेषयन्न कथं कुन्वधूरेकाकिनी यास्यति ।

अस्त त्वं तविमां नयालयमिति धृत्वा यशोवाहिरो

राधामाघवयोर्भवन्ति मधुरस्मेरालसा दृष्टयः ॥

'हे कृष्ण, मैंने उससे के समय राधा को बुला लिया था अब रात हो गई, उसका घर भी सूना है, जिससे उसके साथ कोई आ भी नहीं सका है । हमारे भीकर शराव के नशे में चूर पड़े हैं । ऐसी स्थिति में बताओ तो सही, यह अपने घर अकेली कैसे जा सकती है । अच्छा हो तुम ही इसे इसके घर पहुँचा दो । यशोदा के ये वचन सुनकर राधा और कृष्ण ने मुस्कराते हुए मधुर दृष्टि से एक दूसरे को देखा । प्रेम तथा आनन्द से अलसाई हुई राधा-कृष्ण की दृष्टि की जय हो ।

ईसा की १२ वीं सदी में बंगाल में कृष्ण तथा राधा की शृङ्गारी उपासना का उदय हो रहा था । यद्यपि इस काल के कृष्णपरक साहित्य की पूर्णतः भक्ति-मय नहीं माना जा सकता, तथापि इस साहित्य में आगे आने वाले कृष्ण सम्बन्धी शृङ्गारी एवं भक्तिमय साहित्य के बीज विद्यमान हैं । ऐतिहासिक दृष्टि से इस काल में राधा कृष्ण की शृङ्गारी उपासना का विकास योद्ध तान्त्रिक

१. श्रीमन्नदेवप्रभवस्य राधादेवीसुनश्रीजयदेवकस्य ।

पाराशरादिभिर्यनर्पकण्ठे श्रीगीतगोविन्दकविलमसु ॥

पद्धति का प्रभाव माना जा सकता है। इन दिनों की सांस्कृतिक ध्वजों से पता चला है कि पूरव के पहाड़ी प्रदेशों (हिमालय की तराई) में आर्यों के आने के समय कुछ विलासी अनार्य जातियाँ रहती थीं। इन्हीं अनार्य जातियों को गन्धर्व, यक्ष आदि नाम से अभिहित किया जाता है। ये जातियाँ वृक्षों का पूजन करती थीं तथा विलास एवं मदिरा इनके जीवन के प्रमुख अङ्ग थे। इन्हीं अनार्य जातियों के देवता कामदेव तथा वरुण माने जाते हैं। यक्षों ने भारतीय संस्कृति की अत्यधिक प्रभावित किया है और ऐसा जान पड़ता है कि आर्यों के साथ इन जातियों का विशेष सघर्ष नहीं हुआ था और शान्तिप्रिय यक्षों ने आर्यों के साथ समझौता कर लिया था। आर्यों ने भी यक्षों को अपने पुराणों में देवयोनियों में स्वीकार किया और उनकी वृक्षपूजा, विलासिता आदि ने भारतीय संस्कृति में प्रवेश पाया। बौद्ध धर्म के उदय के बाद यक्षों के देवता वज्रराजि बोधिसत्व माने जाने लगे और यक्षों के शृङ्गारी जीवन के प्रभाव से बौद्ध साधना भी नहीं बच पाई। बौद्धों के वज्रयान सम्प्रदाय के उदय में विद्वानों ने इन्हीं बीजों को ढूँढा है। वज्रयान की साधना में स्त्री-संग और मदिरा आवश्यक अङ्ग माने जाने लगे और इसी का प्रभाव एक ओर शूद्रों और शक्तों की साधना-पद्धति पर पड़ा, दूसरी ओर उसने कृष्ण की शृङ्गारी उपासना को जन्म दिया। ईसा की सातवीं-आठवीं सदी से ही बौद्ध तान्त्रिकों के वज्रयानी सम्प्रदाय का प्रभाव सारे बंगाल पर छाने लग गया था। बंगाल में पालवर्षी राजाओं के समय में बौद्ध धर्म को राजाधर्म प्राप्त हुआ था और बौद्धों की तान्त्रिक उपासना के साथ विलासिता ने अभिजात वर्ग को अभिभूत कर लिया था। पालों का पतन होने पर भी बौद्ध तान्त्रिकों की यह विरासत अक्षुण्ण बनी रही और उसने पौराणिक धर्म को प्रभावित करके शैव तथा वैष्णव दोनों तरह की उपासनाओं को नया रंग प्रदान किया। बंगाल में सेन वंश के राजाओं के साथ पौराणिक ब्राह्मण धर्म फिर से अपना सिर उठाने लगा और सेन राजाओं के राज्य में पुनः संस्कृत भाषा को राज्य भाषा के पद पर प्रतिष्ठित किया गया। बौद्धों से मिली शृङ्गारी प्रवृत्ति को पौराणिक धर्म में ढालने के लिए कृष्ण के शृङ्गारी रूप की कल्पना तेजी से चल पड़ी। लक्ष्मणसेन के राज्य-काल में संस्कृत साहित्य की अत्यधिक उन्नति हुई, किन्तु इस काल का साहित्य विलासिता के रंग में शराबोर है और उस काल के सामाजिक अघ-पतन की सूचना

देता है। वस्तुतः उस काल के समाज का विलासी जीवन ही कृष्ण और राधा की अश्लील शृङ्गारी चेष्टाओं का बहाना लेकर प्रकट हो रहा था।

उपासना की पद्धति एवं साहित्य में राधा-कृष्ण के आविर्भाव का अपना अलग इतिहास है। इतिहासकारों का कहना है, कृष्ण तथा राधा आभीरों के देवता थे। महाभारत में राजनीति वाले कृष्ण का रूप हमें प्राप्त होता है, वह इन आभीरों के बाललीला वाले कृष्ण से भिन्न है। धीरे-धीरे महाभारत के कृष्ण का चरित्र आभीरों के कृष्ण से घुल-मिल गया, जो पशुचारण करने वाली जातियों के धनदेवता थे। राधा भी इन्हीं की देवी थी। राधा का समावेश भी कृष्ण के साथ ही साय भागवत सम्प्रदाय में हो गया था। साहित्य में राधा का नामोल्लेख सर्वप्रथम हाल की सत्तसई की एक राधा में हुआ है। इसके बाद लोक-साहित्य से राधा संस्कृत साहित्य में भी अवतीर्ण हुई और वैष्णोसंहार के एक मङ्गलाचरण (जिसे पायः प्रसिद्ध माना जाता है) में तथा इवन्द्यालोक में उद्धृत एक पद्य में राधा का नाम मिलता है। इवन्द्यालोक का वह पद्य यों है :—

सिर्षा गोपबधुविलासमुद्भा राधाग्रहःसाक्षिणा,

क्षेम भद्र कलिनन्दशैलतनयातीरे लतावेष्टमनाम्।

विशिष्टान्ने स्मरतल्पकल्पनमनुकण्ठेदोषयोगेऽभुता

ते जाने वरठीभवन्ति विगलन्मोलविषयः पल्लवाः ॥

‘हे भद्र ! गोपियों के विलास के मित्र, राधा की एकान्त क्रीडाओं के साक्षी यमुना के तीर के लतागृह कुशल तो हैं न ? आज जब कि कामक्रीडोपप्लुत कोमल शम्पा की रचना समाप्त हो गई है, उन लतागृहों के पल्लव, जिनकी नील कान्ति नष्ट होती जा रही है, (बिना तोड़े ही) पक जाते होंगे।’

यद्यपि साहित्य में राधा की प्रतिष्ठापना के बीज छठी-सातवीं सदी के आसपास ही माने जाते हैं, तथापि राधा के चरित्र को पूर्णतः पल्लवित करने में जयदेव के गीतगोविन्द का खास हाथ है। श्रीमद्भागवत में कृष्ण की शृङ्गारी लीला का प्रचुर वर्णन होने पर भी राधा का नाम नहीं मिलता। वैसे तो श्रीमद्भागवत के रचनाकाल के विषय में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता, किन्तु उसकी शैली को देखकर इतना अनुमान किया जा सकता है कि वह ईसा की दसवीं या ग्यारहवीं सदी से पुरानी नहीं हो सकती। कई

विद्वानों ने तो जयदेव के ही बड़े भाई बोपदेव को श्रीमद्भागवत का रचयिता माना है। श्रीमद्भागवत का जयदेव के गीतगाविन्द पर भी पर्याप्त प्रभाव जान पड़ता है।

कृष्ण तथा गोपिकाओं के शृङ्गारी वर्णन की परम्परा का परिपाक श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध में ही उपलब्ध होता है। जयदेव तथा भाद के कृष्णभक्त कवियों को यही विरासत प्राप्त हुई है। गोपिकाओं के साथ की गई रासक्रीडाओं और जलक्रीडाओं का बड़ा सरस वर्णन श्रीमद्भागवत में देखा जा सकता है। कृष्णभक्ति के परिवेश में विलास का यह चित्रण बाद के कृष्णभक्त कवियों का आप्त प्रमाण बन बैठा है :—

बाहुप्रसारपरिरम्भकरालकोदनोबीस्तनाऽलभनमर्नराप्रवातेः ।

स्वेत्यावलोकहसितेवज्जमुन्दरोणामुत्तंभयन् रतिपति रमयाञ्चकार ॥

(भागवत १०।२९।४६)

‘बाहु-प्रसार, आलिंगन, केश, उदर, नीबी, स्तनादि का स्पर्श, कामोत्तेजक मण्डलत एव लाला से युक्त अवलोकन और हास्यादि के द्वारा वज्रमुन्दरियों के कामदेव को बहोस्त कर कृष्ण उनके साथ रमण कर रहे थे।’

सौम्यस्पर्शं युवतिभिः परिविक्रम्यमानः प्रंणोक्षितः प्रहसतीभिरितस्ततोऽङ्ग ।

धैमानिकैः कुसुमवर्षिभिरीड्यमानो रमे स्वयं स्वरतिरत्र गजेन्द्रलोलः ॥

(१०. ३३. २४)

‘हँसती हुई गोपिकाओं के द्वारा प्रेम से देखे गये और इधर उधर जल से सींचे हुए आमाराम कृष्ण—जो फूलों की वर्षा करते देवताओं के द्वारा संस्तुत हो रहे थे—यमुना के जल में उभी तरह रमण कर रहे थे जैसे हाथी हथिनियों के साथ जलक्रीडा करता है।’

परद्वाराओं के साथ की गई कृष्ण की क्रीडाओं के विषय में निरादेह अनतिक्रान्तता का आरोप किया जा सकता है। श्रीमद्भागवत का रचयिता स्वयं इस पूर्वपक्ष की कल्पना कर उसका उत्तर देने की चेष्टा करना है। परोक्षित के मुँह से ठीक ऐसा ही प्रश्न^१ करवा कर शुक्रदेव के मुँह से इसका समाधान

१. स कार्य पर्यन्तूनां वक्ता कर्ताप्रतिरक्षिता ।

प्रतीपमानरद्व नक्षत्र परंदाराभिर्मर्दनम् ॥ (भागवत १०।३३।२८)

करा देना' वृष्ण के विषय में पारदारिक प्रणय के चित्रण को छूट दे देता है। धाज का आलोचक 'तेजीयसां न दोषाय बह्वः सर्वभुजो गया' के सिद्धान्त को वृज्वां सिद्धान्त या अधिनायकवादी सिद्धान्त घोषित करेगा, किन्तु यही वह सिद्धान्त था जो समस्त विलासी साहित्य और उसके प्रेरक विलासी जीवन का 'मोठो' बन बैठा था। बाद में जाकर जब गोडोय सम्प्रदाय ने 'माधुर्य' रस की भक्ति का विस्तार फैलवित किया, तो एक बार संस्कृत साहित्य के रससिद्धान्त की भी फिर से नाप-जोख करनी पड़ी कि कहीं उसमें कोई ऐसे प्रतिबन्ध तो न थे जो इस पारदारिक प्रणय की आने न बढने देते हों। प्राचीन रसशास्त्रियों ने पारदारिक नैतिकता-विरोधी प्रणय को 'रस' की कोटि में ही न रखा था, वे इसे रसभास की कोटि में रखते थे, क्योंकि 'रस' में भी वे 'अनौचित्य' का सदा ध्यान रखते थे और अनौचित्य को रसभग का कारण मानते थे।^१ यह दूसरी बात है कि अंग रस में वे कभी-कभी इस तरह के पारदारिक प्रणयचित्र का संकेत करते देते जाते हैं। शृङ्गार के विषय में नई धारणा को खुली छूट देने के लिए इस मान्यता में कुछ जोड़ना जरूरी था। फलतः माधुर्यवादी आचार्यों ने यह सिद्धान्त बना दिया कि पुराने आचार्यों का यह मत कृष्ण तथा गोपिकाओं के पारदारिक प्रणय के विषय में लागू नहीं होता, क्योंकि वह तो आध्यात्मिक प्रणय का व्यञ्जक है और उस सम्बन्ध में यह अंगी रस का विषय बन सकता है :—

नेष्टं यदंगिनि रसे कविभिः परोडा तद्गोकुलाम्बुजवृक्षां कुलमग्नरेण ।

आरांतया रतिविधेरवतारितानां कंसारिणा रसिकमण्डलशेखरेण ॥

और लौकिक पारदारिक प्रणयचित्र को साहित्यिक कृतियों में अंकित करने का सरल मार्ग मिल गया। भला जिस कृष्ण की बांसुरी की तान को सुनकर गायें, पक्षी, मृग, यहाँ तक कि वृक्ष भी रोमाञ्चित हो उठते थे, उन कृष्ण के त्रैलोक्यसुन्दर रूप को देखकर संसार में कौन स्त्री ऐसी होगी, जो नैतिकता के

१. धर्मव्यतिक्रमो दृष्ट ईश्वराणां च साहसम् ।

तेजीयसां न दोषाय बह्वः सर्वभुजो गया ॥ (भागवत १०।३३।३०)

२. अनौचित्यादृते नान्यद्रसभगस्य कारणम् । (ध्वन्यालोक सूचीय उद्योत)

आर्यपथ से विचलित न हो ।^१ और फिर तो आर्यपथ से विचलित होना भी दूषण नहीं भूषण बन बैठा, पतियो को छोड़कर कृष्ण के साथ रमण (व्यभिचार ?) करती हुई गोपिकाओं के चरणों की घुल का स्पर्श करने को सक्षम जैसे परम तपस्वी का हृदय लालायित हो उठा था ।^२ वस कृष्ण और राधा के पारदारिक प्रणय-चित्र को अंकित करने वाले जयदेव को अपने पृष्ठ-पादक मिल गये और इस लौकिक शृंगारी चित्रण के आध्यात्मिक अर्थ लगाये जाने लगे । विशासति का एक पद है जिसमें राधा-कृष्ण की विपरीत रति का वर्णन है । एक पंडित ने उसका अध्यात्मपरक अर्थ भी लगा दिया है, और राधा का पुरुषायित वहाँ प्रकृति (माया) की प्रधानता का व्यञ्जक बन बैठा है । पर हर एक चीज को अध्यात्म के चरमे से देखने की प्रवृत्ति सबमुच बुरी है । हिन्दी के मान्य आलोचक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तक ने इन चरमों की आलोचना की थी । असल में जयदेव के काव्य में जो आध्यात्मिक अर्थ छुँडने की चेष्टा की जाती है, वह ठीक नहीं, जयदेव अन्तस् से भक्त कवि नहीं हैं और उन्हें शुद्ध शृंगारी कवि के रूप में ही लेना ठीक होगा, साथ ही गीतगोविन्द भी केवल शृंगारी कृति है ।

जयदेव की एकमात्र कृति 'गीतगोविन्द' ही उनके नाम की साहित्य में अमर बना देने के लिए पर्याप्त है । जयदेव ने गीतगोविन्द को जिस ढंग से निबद्ध किया है, वह शली एक ओर मुक्तक दूसरी ओर गेय गीतिकाव्य का छोटा छूती है । वैसे तो जयदेव ने इस काव्य को महाकाव्य के लक्षणों से समन्वित करने की चेष्टा की है । पूरे काव्य को द्वादश सर्गों में विभक्त करने में संभवतः यही धारणा काम कर रही हो और कुछ पुराने विद्वानों ने तो इसे महाकाव्य ही माना है । पर महाकाव्य के लक्षण इस पर पूरी तरह पडित नहीं होते, न यहाँ इतिवृत्त का निर्वाह ही देखा जाता ॥ । जयदेव का गीतगोविन्द वस्तुतः भट्टहरि

१. का सूर्येण ते यत्परायणवेणुगीतसमोदिताऽऽर्यचरितान्न चलेत् त्रिलोक्याम् ।

त्रैलोक्यसौमगमिदं च निरीक्ष्य सूर्य यद्गोविन्दममृगाः पुलकाम्यदिभ्रद ॥

(भागवत १०।२९।४०)

२. आमासहो चरणरेणुजुगामहं स्यां बृन्दावने किमपि गुन्मकृतीवभीनाम् ।

या दुस्तपदं स्ववनमार्यवर्षं च दित्वा मेजुगु'कुन्दपर्वती क्षुतिभिर्विष्टम्बाम् ॥

(भागवत १०।

तथा जगत्क की ही शृंगारी मुक्तक परम्परा का एक अभिनव रूप है। जयदेव के समय तक आचार्यों ने शृंगार के तत्तत् नायक-नायिकादि का सर्वांगोण वर्गीकरण कर दिया था और कई कवि नायक-नायिका-भेद को लक्ष्य बनाकर काव्यरचना करने में संलग्न थे। जयदेव ने भी यही किया, पर उन्होंने लोक-गीतों तथा संगीतशास्त्र से गीतितत्त्व को लेकर इन शृंगारी मुक्तको को एक नयी प्रभा प्रदान की। जयदेव ही संभवतः सर्वप्रथम कवि हैं, जिन्होंने संस्कृत भाषा के काव्य को संगीत में आबद्ध करने की चेष्टा की। जयदेव के चार सौ वर्ष पूर्व से ही लोकभाषा (अपभ्रंश) के कई कवि गीति-तत्त्व को अपना चुके थे। बौद्ध सिद्धों के चर्यापद प्रसिद्ध हैं। शरहस्तपाद, कृष्णपाद, भुसुक्कपाद जैसे कई बौद्ध सिद्धों ने संगीत की तत्तत् राग-रागिणियों को लेकर उनकी शैली में अपने भावों की अभिव्यञ्जना की। जयदेव के पूर्व गीति-तत्त्व केवल बौद्ध सिद्ध कवियों की रचनाओं में ही नहीं, कई अबोध देश्य भाषा-कवियों की रचनाओं में भी समाविष्ट हो गया होगा, जिनकी कृतियाँ आज हमें उपलब्ध नहीं हैं। वस्तुतः गीति-तत्त्व का मूल स्रोत जनता का लोकसाहित्य रहा है। कृष्ण तथा राधा की शृङ्गारी भावना के प्रचार के साथ-साथ वेरय भाषा में भी इस विषय से सम्बद्ध गेय पदों की रचना होने लगी होगी। प्रसिद्ध जर्मन भाषाशास्त्री रिचेल का मत तो यहाँ तक है कि गीतगोविन्द के गेय पदों की रचना मूलतः देश्य भाषा (अपभ्रंश) में ही हुई थी और जयदेव ने उसे संस्कृत में परिवर्तित कर दिया था। ये मूल देश्य पद जयदेव के ही रहे होंगे। कुछ भी हो, इस सम्बन्ध में कुछ निश्चित निर्णय देना सम्भव नहीं।

गीतगोविन्द में एक ओर संस्कृत के वर्णिक वृत्त तथा दूसरी ओर संगीत के मात्रिक पक्षों का विचित्र समन्वय दिखाई देता है। प्रत्येक सर्ग के आरम्भ में एक या अधिक पदों के द्वारा कवि राधा या कृष्ण की तत्तत् चेष्टादि का वर्णन करता है। इसके बाद गेय पद होता है, जो किसी निश्चित राग में आबद्ध होता है। ये पद अलग-अलग सर्गों में अलग-अलग संख्या में हैं, किन्हीं सर्गों में एक-एक या दो-दो ही पद हैं, तो किन्हीं में चार-चार पद हैं। पदों के बीच में भी एक या अधिक वर्णिक वृत्त हैं तथा सर्ग के अन्त में भी इनकी योजना की गई है। इस प्रकार गीतगोविन्द के सर्गों में पद सर्गों के मध्यभाग में पाये जाते हैं। विषय की दृष्टि से भी पदों व पदों में थोड़ा अन्तर है। पदों में कवि स्वयं

अपनी ओर से विषय का प्रस्तुत करता है। कवि की स्वयं की उक्तियाँ, प्रकृतिवर्णन तथा अन्य काव्य-परिपाश्वर्य के चित्रण के लिए इन पद्यों का प्रयोग किया जाता है। पदों में प्रायः कृष्ण, दूती या राधा की उक्तियाँ निबद्ध हैं, जैसे ये उक्तियाँ कई पद्यों में भी पाई जाती हैं। आरम्भिक प्रतिद्ध पद 'जय जय देव हरे' तो स्वयं कवि ही की उक्ति है।

जयदेव मूलतः शृङ्गार के कवि हैं। शृङ्गार में भी ये सयोग शृङ्गार के ही विशेष कुशल चित्रकार हैं। इसी सयोग शृङ्गार के अंग रूप में भान विप्रलम्भ आ जाता है, जिसे शुद्ध विप्रलम्भ शृङ्गार नहीं कहा जा सकता। शुद्ध विप्रलम्भ शृङ्गार तो प्रवशात्मक कोटि का होता है तथा इसका चित्रण प्रीतिप्रभुका के ही सम्बन्ध में पाया जाता है। खण्डिता तथा कलहान्तरिता वाला रोप, कलह और भान-मनोबल कुछ नहीं, सयोग की तीव्रता को बढ़ाने के हथकण्डे के रूप में कवि के द्वारा प्रयुक्त किया जाता है। शृङ्गार रस की सीमासा करते समय आचार्यों ने उसके नायक तथा नायिकाओं का विवेचन किया है। नायक को दक्षिण, शठ, घृष्ट तथा अनुकूल इन कोटियों में विभक्त किया गया है। नायक का यह विभाजन नायिका के साथ उसके व्यवहार को ध्यान में रखकर किया जाता है। नायक पुनः दो तरह का होता है; या तो वह परिणेत (पति) हो या जार (उपपति)। जयदेव ने कृष्ण को प्रचलित जार के ही रूप में चित्रित किया है, ठीक वही धारणा श्रीमद्भागवत की है, तथा ब्रह्मवैवर्त में भी कृष्ण को गोपिकाओं का उपपति-सा चित्रित किया है और राधा को किसी अन्य गोप से विवाहिता माना है। इस रूपक का आध्यात्मिक व्यर्थ कुछ भी हो, हमें उससे यहाँ कोई मतलब नहीं है। हाँ, इस सम्बन्ध में इतना कड़ दिया जाय कि सूर आदि अष्टध्वार के कृष्णभक्त कवियों ने कृष्ण को राधा का उपपति नहीं मानकर पति के रूप में चित्रित किया है। जयदेव के विविध-वर्णनीय विलासी व्रजमोहन अनुकूल नायक तो ही ही कैसे सकते हैं, हाँ वे कभी दक्षिण, कभी शठ और कभी घृष्ट के रूप में सामने आते दिखाई देते हैं। एक ही नायक समय-समय पर विविध प्रकार के व्यवहार के कारण विविध लक्षणों से सम्पन्न होता है। कृष्ण दक्षिण नायक बनकर कभी गो राधा के चरणों को करकमलों से दबाकर उसके चलने के श्रम का निवारण

करते देखे जाते हैं,^१ तो कभी किसी अन्य सुनयना के साथ विहार कर राधा के प्रति अपने शठत्व का परिचय देते हैं,^२ और कभी-कभी अन्य नायिका के चरण कमलों में लगे महावर से आर्द्र हृदय-पटल से विभूषित होकर राधा के सामने जाने की धृष्टता करते हैं।^३ जयदेव की नायिका राधा है, जो छिप-छिप अपने प्रिय कृष्ण से लोक और शास्त्र की आँखों से दूर 'रह केलि' किया करती है। वह कभी मुग्धा बनकर प्रिय के सामने जाने से झिझकती है, तो कभी मध्या बन कर रतिकेलि में समुचित भाग लेती दिखाई जाती है, कभी धीराधोरा बन कर शठ या धृष्ट कृष्ण को तानें सुनाती है कभी उसका स्वाधीनभर्तृका वाला रूप दिखाई देता है,^४ तो कभी छण्डिता^५ या कल-हान्तरिता वाला,^६ कभी अमिताङ्गिका^७ या बिप्रलम्बा^८ वाला। जयदेव ने राधा के इन विविध रूपों को चित्रित करने में एक विशेष क्रम अपनाया है।

१. करकमलेन करोमि चरणमहमापानासि विदूरम् ।
क्षणमुपकृत शयनोपरि मामिव नूपरमनुगतिशूरम् ॥ (१२।२।२)
२. रमयनि सुभृशं कामपि सुवृशं खलदलपरसोदरे ।
किमफलमवस विरमिह विरसं वद सखि विटपोंदरे (७।८।७)
३. चरणकमलगलदलक्तकसिक्तमिदं तव हृदयमुदारम् ।
दशयतीव बहिर्भेदनद्रुममवकिसलयपरिवारम् ॥ (८।१।४)
४. रचय कुचयोः पत्रं चित्रं कुरुष्व कपोनयोर्घटय जघने काञ्चीमन्त्रं त्वना कवीभरम् ।
फलय बलयश्रेणीं पाणी पदे कुरु नूपुरासिति निगदितः प्रीतःपीताम्बरोजपि तथाकरोत् ॥
(१२।१२)
५. तवेदं पश्यन्त्याः प्रसन्नानुरागं बहिरिव प्रियापादालक्तच्छुरितमरुणचञ्चलहृदयम् ।
ममाद्य प्रख्यातप्रणमभरसंगेन किन्व त्वदालोकः शोकादपि किमपि लज्जां जनयति ॥
(८।३)
६. अथ तौ मन्मथक्षिप्रौ रनिरसभिन्ना विवादसम्बन्धम् ।
अनुनिवृत्तदरिचरितां कलहान्तरितामुवाच सखी ॥ (९।१)
७. समयचकितं विन्यस्यन्ती पदं निमिरे पथि
प्रतिवह मुहुः स्थित्वा मन्दं पदानि वितन्वतीम् ।
कथमपि रघुः प्राप्तमङ्गैरनङ्गतरङ्गिभिः
सुमुति सुभगः पश्यन् स त्वामुपैतु कनार्थताम् ॥ (५।८)
८. भयागतां माधवमन्तरेण मत्तोमियं वीक्ष्य विषादमूकाम् ।
विशङ्कमाना रमितं कयापि जनार्दनं दृष्टवदेतदाह (७।५)

दूरी के द्वारा कृष्ण का सौन्दर्य-प्रवण कर राधा उनके प्रति आकृष्ट होती है, दूरी के ही कहने से वह कृष्ण के पास निकुञ्ज में अभिसरण करती है। यहीं प्रथम सर्ग के पदों में उसका अभिमारिका वाला रूप है। इसके बाद कुञ्ज में पहुँचकर वह कृष्ण को नहीं देख पाती, नायक के द्वारा ठगी जाती है, और उसका विप्रलब्धा वाला रूप सप्तम सर्ग में पाया जाता है। अष्टम सर्ग में दृष्ट नायक कृष्ण का प्रवेश कराया जाता है, जो परागनोरमों के चिह्नों से विमृषित होकर आते हैं। यही राधा का खण्डिता वाला रूप है। नवम सर्ग में कलहान्तरिता वाला रूप है। एकादश सर्ग तक सबों व कृष्ण का मानमनोवन चलता रहता है, और द्वादश सर्ग का आरम्भ राधा की प्रसन्नता का उन्मत्त कर पीतगोविन्द की रतिनाटिका के निर्वहण की सूचना देने लगता है। रत्ना-वली नाटिका के योग्यरायण की भाँति 'अभिमत' को मिलाने के लिए यहाँ राधा की सखियाँ या कृष्ण और राधा की दूतियाँ सबेष्ट देखी जाती हैं। आरम्भ के बार सर्गों में इन्हीं सखियों की चेष्टाएँ चित्रित हुई हैं।

यद्यपि जयदेव एक कुशल कवि हैं, उनके भावपक्ष और कलापक्ष दोनों सुन्दर हैं—उनका कलापक्ष तो संस्कृत साहित्य में बेजोड़ है—तथापि जयदेव के काव्य के सम्बन्ध में आलोचक को एक आपत्ति हो सकती है। जयदेव में मौलिकता का अभाव है। क्या भावना और क्या कल्पना दोनों दृष्टियों से जयदेव किसी मौलिकता का कोई परिचय नहीं देते। उन्होंने अपने पूर्वजों के हाम को ज्यों का त्यों लेकर ठीक उसी रूप में सामने रख दिया है। काशिका, भर्तृहरि, अमरक या अन्य कवियों के शृङ्गारी वर्णनों के पद लेने पर पता चलता है कि जयदेव ने किसी भी नये शब्द की श्रृङ्खला नहीं कराई है। इसी तरह जयदेव की कल्पनाएँ भी रिटी-बिटाई हैं, उनकी उपमाएँ या उल्लेखाएँ रूपक या अतिशयोक्तियाँ भी परम्परासमुक्त ही हैं। जहाँ तक जयदेव के समसामयिक आह्वय का प्रश्न है, चाहे वहाँ भावना की उदात्त सरलता न भी मिले, कल्पना की मौलिकता का अपूर्व प्रदर्शन मिलता है। बाद में भी

१. पञ्चविंशतिः सौन्दर्यनामनिर्भर-

स्वरशरवजःकुञ्जदीप्रःस्निग्धस्निग्धावराजः ।

सरसमनमं दृष्ट्वा राधा मुमुनं वदन्व-

प्रभवत्यने निश्चिन्नाङ्गीमुखाव हरिः प्रियान् ॥ (१२।९)

पण्डितराज जगन्नाथ जयदेव से कहीं अधिक मौलिकता का प्रदर्शन कर सके हैं। पर जयदेव के पास एक ऐसी कला है, जो इस अभाव की पूर्ति कर देती है। जयदेव का पद-विन्यास, शब्द-शय्या और संगीत उनके काव्य में एक अभिन्न रमणीयता संक्रान्त कर देते हैं, और सषीत के प्रवाह में सहृदय श्रोता इतना बह जाता है कि उनको जयदेव की भावना या कल्पना की पूरी नाप-जोख करने का अवसर ही नहीं मिलता और मौलिकता का अभाव उसकी आँख से ओझल हो जाता है। पर इतना होते हुए भी चाहे जयदेव के काव्य में संगीत और पद-शय्या, अनुप्रास और पद-शान्ति को छोड़कर कोई नवीनता न मिले, भावना पक्ष और कल्पना पक्ष किसी तरह निम्न कोटि का नहीं कहा जा सकता। जयदेव के कवित्व का परिचय देने के लिए कुछ पद्य उदाहृत करना पर्याप्त होगा।

मेघमंदुरयम्बरं जनभुव-द्रयानास्तमालम्भै-

मर्कतं शोहार्यं त्वमेव तविम राधे गृहं प्रापय।

इत्यं नन्दनिदेशात्प्रलितयोः प्रत्यप्यकुञ्जद्रुमं

राधामाधवयोर्जयन्ति यमुनाकूले रह केलयः॥ (१. १)

‘हे राधे, आकाश घने बादलो से छाया हुआ है, समस्त जनभूमि तमाल के निबिड वृक्षों से काली हो रही है, और रात का समय है। तुम तो जानती ही हो, यह कुञ्ज बड़ा डरपोक है, इसे इस रात में जबक में होकर घर जाते डर लगेगा। तुम्हीं इसे क्यों नहीं पहुँचा देती? नन्द की इस आज्ञा को सुनकर घर की ओर प्रस्थित राधामाधव के द्वारा मार्ग में यमुना-तट के उपवन तथा लताकुञ्ज में की हुई एकान्त श्रीका सर्वोत्कृष्ट है।’

राधा माधव की ‘रह केलि’ का चित्रकार इतने से ही सन्तुष्ट क्यों होने लगा? यह तो उसका मङ्गलाचरण भर जो है। अगर वह नायक-नायिकाओं की रह-केलि का कई स्थानों पर खूबकर वर्णन करता है। कहीं वह दूती के मुख से राधा को आह्वान करने के लिए रतिकेलि का वर्णन राधा को सुनाता है^१, तो कहीं स्वयं राधा की रतिविशारदता व्यञ्जित करता है। पर उसे

१. आश्लेषादनु पुष्पनादनु नखोल्लेखादनु स्वान्ताश-

ध्वोदबोधदनु सम्प्रसादनु रत्नरम्भादनुप्रीतयोः।

अन्वार्थं यतवोर्भ्रमन्निमित्तयोः सम्भाषणैर्जनितो-

दम्पत्यानिर्गुण को न को न तनसि ग्रीवाविमिश्रो रसः (५. ७)

विश्वास है कि रतिविशारदा होने पर भी राधा आखिर है तो स्त्री ही तथा रतिकेल के 'रणरत्न' में विजय कैसे पा सकती है ? और यह राधा के पुरपा-यित के बाद की श्रान्त म्लान्त स्थिति का सटीक वर्णन करने से नहीं हिकिकचाता ।

भारोके रतिकेलिसंकुलरणाग्ने तथा साहस-

प्रायं कान्तजयाय किञ्चिदुपरि प्रारम्भि यत् संधमात् ।

मिथ्यन्दा जयनस्थली शिथिलता शोथस्तिलकम्पितं

बधो मोलितमक्षि शोथपरसः शोभा कुतः सिद्धयति ॥ (१२. ५)

स्पष्ट है, जयदेव को सयोम शृङ्गार के चुम्बन, नखस्पर्शादि बाह्य सुरत ही नहीं, वास्तविक सुरत तक के वर्णन करने में दिलचस्पी है । ऐसा कवि भला विप्रलम्भ की सच्ची दर्दनाक आवाज को कैसे पंदा कर सकता है । मिलन के 'सरानो' (संगीत) में मस्त झूमता हुआ कवि प्रिय-वियोग की पीडा के 'अफसाने' (कथा) बयो कहने लगा । जयदेव में छुटपुट मिलने वाला विप्रलम्भ शृङ्गार का वर्णन प्रभावोत्पादक से समवेत नहीं दिखाई देता और उसकी पद्धति रुढ़ है ।

असितपवनमनुषमपरिणाहम् । सहनदहनमिव बहति सदाहम् ।

×

×

×

नयनविषयमपि किसलयतरुम् । कलयति विहितकृतानविकल्पम् ॥

रायिका विरहे तब केशव माधव बामन विष्णो (४. ४)

'हे माधव, राधा आपके वियोग में दीर्घ निश्वाहों को उष्ण कामाग्नि के समान धारण करती है × × × हे कृष्ण, आपके वियोग में राधा अपने सम्मुख बिछी किसलय-शय्या को अग्नि-शय्या समझती है ।'

शृङ्गार के उभयपक्ष के चित्रण में जयदेव ने विशेष ध्यान आलम्बन तथा सहीपन विभाव पर ही दिया है । अनुभावों का भी वर्णन मिलता है, किन्तु वह कवि की पंती दृष्टि का परिचय कम देता है । ठीक यही बात सवारियों के विषय में है । शृङ्गार के चित्रण में विभिन्न संचारियों की सादिक व्यंजना करने में जयदेव विशेष सफल नहीं कहे जा सकते । वस्तुतः यह वह दुर्बल पक्ष है, जो सभी हासोन्मुखी शृङ्गारी कवियों में पाया जाता है, और हिन्दी के रीति-फालीन कवियों में भी अधिकांश इस दोष से मुक्त नहीं हो सके हैं । दरबारी

शृङ्गारी कवि का प्रधान लक्ष्य नायिका के अंशादि—नखशिख—वर्णन पर या प्रकृति के उद्दीपक तत्त्व पर ही अधिक रहता है, यह एक सत्य है। प्रकृति का उद्दीपन विभाव वाला वर्णन भी उसका प्रायः नपा-तुला होता है। स्वयं जयदेव के ही प्रकृति वर्णनों में कोई नवीनता या मौलिकता नहीं मिलती। यमुना-तीर, कुञ्ज, चन्द्रोदय, राजि, वसन्त ऋतु आदि के वर्णन गीतगोविन्द में हैं, किन्तु उनका विषय पिटा-पिटाया है, हाँ, उनकी पदशय्या गजव की होती है। चन्द्रोदय का निम्नलिखित वर्णन लीजिये।

अत्रान्तरे च कुलटाकुलवर्षातसञ्जातपातक इव स्फुटलाञ्छनधीः ।

बुन्दावनान्तरमदीपयवेश्मजातेरिषसुन्दरीवरनखम्बनविभुरिङ्गुः ॥ (७. १)

‘मानो अभिसरण करती हुई कुलटाओं के मार्ग में विघ्न उपस्थित करने के पाप के कलंक से युक्त, दिशास्पी सुन्दरी के चन्दनविन्दु चन्द्रमा ने इसी बीच अपनी किरणों के द्वारा बुन्दावन को प्रदीप्त किया।’

गीतगोविन्द का कलापस निःसन्देह अनुपम है। जहाँ तक अर्थालंकार का तथा अप्रस्तुत-विधान का प्रश्न है, वे सब प्रायः परम्पराभुक्त हैं, किन्तु शब्दालंकार तथा पद-शय्या का सौन्दर्य अपना सानी नहीं रखता। संस्कृत साहित्य के ह्यासोन्मुखी कवियों का अनुप्रास की ओर विशेष ध्यान जाने लगा था। श्रीहर्ष का नैषध इसके लिए प्रसिद्ध है, ठीक यही विशेषता जयदेव की शैली की है। जयदेव की पदशय्या ने ही गीतों से इतर काव्यांश (पद्यों) में भी संगीत को संक्रान्त कर दिया है। पद-शय्या के ललित परिवेश का सहारा लेकर चित्रित किया गया यह वर्णन अतीत सुन्दर बन पड़ा है—

उन्मीलनमधुगन्धलुग्ममधुपव्यापृतजूताङ्कुर—

श्रीढरकोकिलकाकलीकलकलैवृगीर्णंरुणंज्वराः ।

नीयन्ते वीथिकैः कथं कथमपि ध्यानावधानक्षण—

प्राप्तप्राप्ततमाः समागमरसोत्सासेरमी वासराः ॥ (१. १२)

‘पराग के लोभी भीरे के द्वारा कंपाई गई आग की मंत्रि पर कुञ्ज करती कोयल की मधुर काकली को सुनकर प्रिया-वियुक्त पथिकों (विदेशियों) के कानों में जैसे पीड़ा हो उठती है। वसन्त के पीड़ादायक दिनों को वे किसी तरह बड़ी मुश्किल से इसलिए निकाल पाते हैं कि ध्यान में क्षण भर के लिए प्राण-प्रिया का समागम प्राप्त कर उसके आनन्द से उत्लसित हो उठते हैं।’

जयदेव के जेय पद संगीत की उत्तम राग-रागिनी में आवद्ध हैं । बंणवों के यहाँ ये पद समय-समय पर गाये जाते रहे हैं । ऐसा अनुमान होता है कि यात्राओं और रासों में एक व्यक्ति छन्दबद्ध वर्णिक वृत्तों का पाठ करता होगा, और पदों का सहगान किया जाता होगा । आज भी जयदेव के पद सामूहिक रूप में गाये जाते हैं । चैतन्य महाप्रभु ने जयदेव के पदों को विशेष महत्व दिया तथा वे उपासना और कीर्तन के एक अंग बन गये । जयदेव के पदों की ही पद्धति का प्रभाव चण्डीदास और विद्यापति पर पड़ा और बाद में सूर तथा अन्य अष्टछाप के कवियों की पद-रचना का प्रेरक बना ।

परिशिष्ट

ग्रन्थ में आये हुए ग्रन्थकारों के नाम

अ

अभिनवगुप्त २६

अमरक ११

अश्वघोष ९, १०, ३१, ५८

असग २१, ६२

आ

आढधराज ४२९

आनन्दवर्धन १३०

आर्यभट्ट ४१९

उ

उदयनाचार्य १५६

उद्दण्डी २४८

उम्बेक ३१०

क

कविपुत्र ५०

कविराज १५४, १६३

कात्यायन ९

कालिदास १, ११, १३, १७, २०,

२१, २४, ४७, ४९, ५८,

५९-९५, १०२, ११३, १२७,

१३४, १३६, १६०-१६२,

२०४-२२६, २५२, ३०९,

३२२, ३२४

कीच २७, ४०, १९३-१९४,

२४०, २८६, ३७०

कुन्तक २५, १४९

कुमारदास ६३, ९६

कुमारिल २२, ३१०

कोनो-स्टेन २२१

क्षेमेन्द्र ३६३, ३९३

ग

गंगादेवी ४५२

गणपति शास्त्री, तः; १८४

गदाधर भट्ट ३५३

गुणादय ३७०, ३९३

गुणचन्द्र २९१

गेटे २१९

गोपीनाथ ३७४

गोवर्धन १०

घ

घटखर्पर ६४, ९७

च

चक्रपाणि ३७५

चण्डपाल ३९३, ४२६

आणवय १२, २३, १०१

चित्तमुखाचार्य ३५३

ज

जगदीश ३५३

जगन्नाथ पण्डितराज १०, ४५३

जयनचपला ४५२

जयादित्य ९८

जयदेव (वीरपुत्रवर्ष) १०, ३४०, ३५०

जयदेव (गीतगोविन्दकार) ७, १०

जयानक १४४

जयसवाल, काशीप्रसाद ३८९-९०

जयसी ४८, १६१

जिनेन्द्रबुद्धि १३०

जैमिनि २२

जौगस्टन ३४, ३८

झ

झे ११२, १९४, २८६, ३०९

ञ

सिद्धमलाम्बा ४५२

निविजयमहट्ट ७, १०, ४१८-४३१

ट

दण्डी ९६, १२१, २२८, ३५६,
३७०-३८९, ३९५

दास ४८

दामोदर ११४-११५

दामोदर गुप्त १९

दासगुप्त ३८९

दिङ्नाग २१, ६२

दिवाकर २५१

देवपर १८५

ध

धनञ्जय १४, ३७०

धनिक १४, २६३

धर्मकीर्ति २१, ३५८

धनपाल ४१७, ४३१

धर्मसौम ३७

धावक २५२

धोयी १०

न

नामार्जुन २१, ३३, ३६, ४६

नारायण महट्ट १२६, १९७

प

पद्मञ्जलि ९, १२, ३५३, ३५५

पद्मगुप्त १५४

पाणिनि ७, ९, ४६, ११४

पालिप्त (पादलिप्त) ३५५

पिशेल ३२८, ३७०

पृथ्वीधर ३३२

पिटसंन ३५८

पुलिद (बाणतनय) ४०१

प्रवरसेन ६३, १२१, ३९७

प्रसाद २९१

फ

फर्ग्युसन ६४

ब

बाण ३१, १४, ९८, १३१, २२८,

२५१, ३५६, ३९०-४१७

बिहारी २१

भ

भट्ट नारायण २५०, २६१-२८६, २८७
 भट्टि १७, ११३-१२६, १२७, १३९
 भवानीशंकर १७८
 भवभूति ११, ८०, २०४-२०५, २४१
 २४८, ३०६-३३१
 भामह २४, ९६, १२१, ३५६, ३६५
 भारवि १३ ७९, ९६-११२, ११३
 ११६, १२२, १२७, १३७-३८, ३७१
 भास ६५, १८३-२०३, २०४,
 २२९, २४३

भट्टमेष्ठ, २४, १४०
 भट्टहरि ११६, १२९
 भूम (भूमक, भोम) १२६
 भानुचन्द्र ३५८
 भूपण (पुलिन्ध) ४०१

भ

भगु ६, १६, १७, ७७
 भगुर १४, २५१, ३९२, ३९३
 भग्मत २५, १५७, २५२
 भलिनाथ ७६, १११
 भाष १, १८, २१, २४, ७९, १००,
 १०१, १०४, ११३, १२७-१५३
 १६३, १६४, १७४
 भानुज १४, ३९३
 भिल्टन ४८, १५३
 भुरारि १, ११, ३५०
 भिष्यु बार्मल ४८

माली ५८

मातृचेत ६३
 महेंद्रविक्रम १८५
 मयुरानाथ (नाटककार) २६८
 मयुरानाथ (नैयायिक) ३५३

य

यास्क ७
 यशोवर्मन् १४, ३११
 याज्ञवल्क्य ४, १६, ६२

र

रत्नाकर ९७, १०४
 रत्निकन ८७
 राजशेखर १०, ३१, ६९, ३६८,
 ३४९-५०

रामस्वामी २८८
 रामचन्द्र २४९, २९१
 रामिल ३५५
 रेडर ३४०
 रुद्रट ३१५, ३९६

■

लेयी-तिलवी १८५, १४५
 ल्यूडर्स ३५, ३७

व

वल्लभदेव ७६
 वररुचि ९, ३५५
 वसुबन्धु २१, ६३
 व्यास ५
 वाचस्पति ३५३

वामन ६८, १३०, २६९
 वाल्मीकि ५, ५४
 वासुदेव १२६
 वास्त्यायन १८-१६, २०
 वावपतिराज १४, ६६, ३११, ३५५
 वातास भट्टि १३, ६२, ६६, ६७
 विशाखदत्त १००, ३०९ २८७-३००
 विश्वनाथ १००
 विह्वण १०, १५४, २६८
 विक्रम ७२
 देवर २६
 विस्तरनित्स १८५
 वंश २२६
 विकटनितम्बा ४५२
 विनायक ३७४
 विज्जिका ४५२
 वामन भट्ट बाण ३९३
 वराहमिहिर ६४
 वेताल भट्ट ६४
 क्ष
 शङ्कर २२, ३५३
 शबर २२, ३५३
 शिवदत्त १५७
 शुद्धक ९, १७, २०४, २२७-२४८, २८७

थोहर्ष १, २२, २६, ५०, ८०,
 १०२, १५४-१७९, ३५३

शीलभद्र १८५
 शेक्सपियर ५८, १५३, १३१
 शेली १५३
 शीला भट्टारिका २४३, ४३७, ४५२
 शातवाहन ३९७

स

मुह २५४
 मुजुकी ती० ३३, ३९
 मुबंघु ३५३-३६९, ३९३
 सोदल २५२
 सौमिल्ल ६५, ३५५
 सिद्धचन्द्र ३५८
 सोमदेव ३७३
 सोमदेव मूरी (जैन कवि) ४३१

ह

हरप्रसाद शास्त्री ३७
 हरिषेण १३, ६२, ४१९
 हलामुघ १२६
 हर्ष ११, १४
 हार्नली ६४
 हाल २५०-२६८, २७१, २८९, ४३९
 हरिचन्द्र (जैन कवि) १५२, ४३०
 हरिचन्द्र (गद्य कवि) ३५५, ३९७

ग्रन्थ में उद्धरित ग्रन्थ-सूची

अ

अग्निपुराण ४१९

अभिषेक १८८

अभिज्ञानशाकुन्तल ६७, २०१, २०२,

२०५, २१०-२१३

अनर्घराज ३३७-३३९

अमरकशतक ४३५-४५३

अमरकोष ३५७

अवन्तिमुन्दरीकथा { दण्डीकृत } ३७१

अवन्तिमुन्दरीकथा { सोहृदलकृत } ३७२

अविमारक १९०

उ

उत्तररामचरित ३०९, ३१२, ३१८-३२१

उदयन १८९

ऋ

ऋग्वेद ७, ३५४

ऋतुसंहार ६७, १८-६९

औ

औचित्यविचारचर्चा ३९४

क

कपास्रित्तामर १९०, ३७३

कर्णभार १८९

कर्णमुन्दरी ३६०

कर्पूरमञ्जरी २६८

कादम्बरी ३९३, ३९४, ४०१

कामसूत्र १८-१९, ६०

काव्यरहस्य १५६

काव्यादर्श ३९५, ४१९

काव्यानुयासन ४१९

काव्यालकार ३९४, ३९५

काशिका १३०

किराताजुनीय ९६, ९८-१०१

कुट्टिनीमत २०

कुमारपालचरित १२६

कुमारसम्भव ६७, ७२-७४

ग

गठह्वहो ११, १५४, ३५५

गीतगोविन्द २०

च

चण्डीशतक ३९३

चतुर्माणी ९

चम्पूभारत ४१८

चरुमती ३५५

छ

जातकमाला ४१९

जाम्बवतीपरिणय ६

जीवन्मरचम्पू ३५५, ४३१

त

तरङ्गवती ३५५

तिलकमञ्जरी ४१७

त्रिपिटक ३१

थ

थेरपाथा ४१९

द

दमयन्तीकथा (नलचम्पू) ४१८-४१९

दरिद्रचारदत्त १९०

दशकुमारचरित ३७०-३८९

दशरूपक १७२, ३७४-३७५

दूतवाक्य १८९

दूतषटोत्कच १८९

ध

धातुकाव्य १२६

ध्वम्मालोक १३०

न

नलोदय ६७, १२३

नवसाहसार्द्ध चम्पू ४१८

नवसाहसार्द्धचरित ६६, १५४

नागानन्द २३०-२६३

नृसिंहचम्पू ४१८

नैपथीयचरित १५५, १५८-१६०

प

पद्यप्राभृतक माण ९

पञ्चतन्त्र ३५४, ३७०

पञ्चरात्र १८८

पातालविजय ३५

पार्वतीपरिणय ३९३

पुरुषपरीक्षा ३५४

पृथ्वीराजविजय १५४

प्रतिज्ञायोगन्द्यरायण १८९

प्रतिमा १८८

प्रबन्धविन्तामणि १८९

प्रसन्नराचव ११, ३५०

प्रियदर्शिका २५३-३५५

ब

बालरामायण ३४९

बुद्धचरित ३७-३८

बृहत्कथा ६, १९०, ३७२-३७३

बृहत्कथामञ्जरी ३७३

भ

भक्तामरस्तोत्र ३९२

भट्टिकाम्य (रावणवध) ११६-११८

भामिनीविलास ४५३

भोजप्रबन्ध १३०, ३५४

म

मधुराविजय ४५२

मध्यमव्यायोग १८८

मनुस्मृति १६

मयूरशतक (सूर्यशतक) ३९२

मत्तिकांमास्त २५०

महामारत ७, ३५४

महामाध्य १०

महावीरचरित ३१७-३१८

महायानश्रद्धोत्पादसंग्रह ३४

मालनीमाघव १६५, २३३, ३१७
 मालविकाग्निमित्र ६७, २०५-२०९
 मुकुटताडितक ३९३
 मुद्राराक्षस ३५९-३७४
 मुच्छकटिक २२८, २३२-२४१,
 ३७०-७१

मेघदूत ६७, ६९-७२

य

यशस्तिलकचम्पू ४३१
 यज्ञवल्क्यस्मृति १६
 युधिष्ठिरविजय १५४

र

रघुवंश ६७, ७४-७६
 रत्नावली २५५-२६०
 राघवपाण्डवी १५४
 राघवनर्पघोष १५४
 रामादण ७
 रावणवध (मट्टिकावध) ११६-११७
 रावणार्जुनीय १२६

व

वज्रसूची ३६
 वरदाम्बिकापरिणय ४५२
 वासुदेवचरित १२६, ३९६
 वासुदेवहिण्डी (प्राकृतकथा) ३७३
 वासवदत्ता ३५३, ३५९, ३५९-३६९
 विक्रमोर्वशीय ६७, २०२, २०४-२०५
 २०९-२१०

विक्रमाश्रुदेवचरित १५४
 विद्वशाष्टमस्त्रिज्जका २६८
 वृषभानुना ३६८
 वेतालपञ्चविंशति ३५४
 वेणीसहस्र २६९-२८६

श

शतपथब्राह्मण ३५४
 शारिपुत्रप्रकरण ४०
 शिशुपालवध १३१-१३४
 शुक्रसप्तति ३५४
 शूद्रकथा ३५५
 शृङ्गारप्रकाश ३५५

स

सरस्वतीकण्ठाभरण ३७४
 साहित्यवर्णन ३७४
 सूत्रालङ्कार ३६
 सूर्यशतक (मयूरशतक) ३९१
 सौन्दरानन्द ३४, ३६-४०
 स्वप्नवासवदत्तम् १८६, १९४-१९५
 १९७-१९८

ह

हनुमन्नाटक ३१०
 हयग्रीववध २५, १४०
 हर्षचरित ३९३, ३९६-४०१
 हरविजय १५२
 होरसोभाग्य १७८